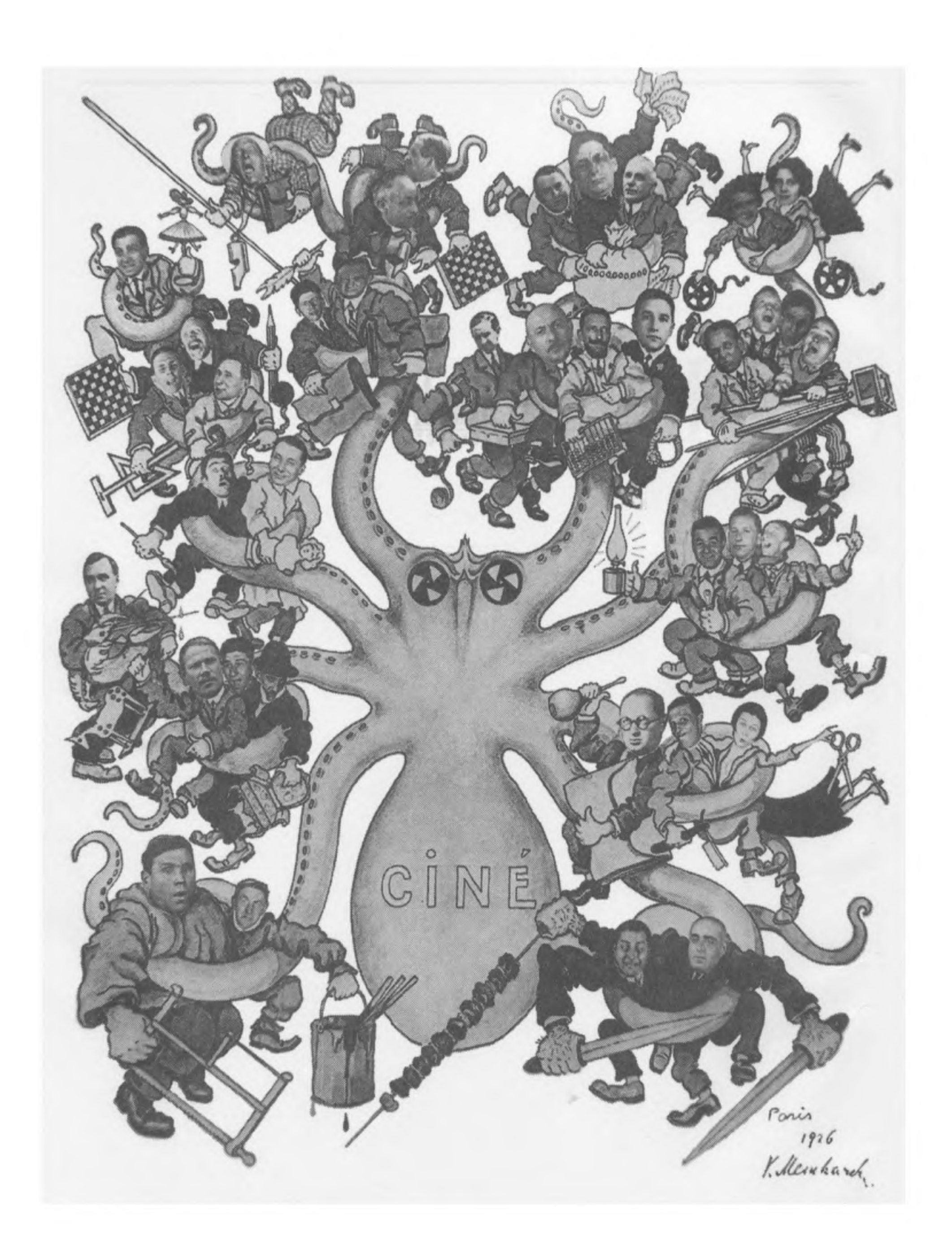
Рашит Янгиров «Рабы Немого»

Ex Cathedra
ИСКУССТВО


CINÉ
Paris
1926

Рашит Янгиров

“Рабы Немого”

Очерки
исторического быта
русских
кинематографистов
за рубежом
1920–1930-е годы

Москва
Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» — Русский путь
2007

ББК 85.373 (2) + 63.3 (2) 6-4
Я-601

ISBN 978-5-98854-005-2
ISBN 978-5-85887-283-2

Художник серии: *Евгений Вельчинский*
Научный редактор выпуска: *Вера Иванова*

Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»

В оформлении обложки использована
афиша Бориса Билинского к фильму «Красное и черное» (Париж. 1929)
На фронтисписе: Киноспрут. Коллаж Владимира Мейнгарта.
Дружеский шарж на русских кинематографистов Парижа. 1926.
(Собрание Андрея Корлякова, Париж)
В книге использованы фотоматериалы из собрания Кевина Браунлоу (Лондон),
фотографии из собрания Андрея Корлякова,
любезно предоставленные автором альбома
«Русская эмиграция в фотографиях, 1917–1947»
(Т. 1, 2. Париж: YMCA-Press, 1999–2001),
а также иллюстративный материал
из русских эмигрантских изданий 1920-х — 1930-х годов

ВВЕДЕНИЕ

Противостояние энтропии и забвению — органическая черта культуры, но для русских эмигрантов минувшего века эта задача приобрела особый смысл и значение. Потерявшим родину и вычеркнутым из «списочного состава» ее подданных, им досталось хранить память о России и о ее историческом прошлом, беречь ее духовное и художественное наследие, обогащая их своим творческим служением. Эта миссия была одной из важнейших скреп общего сознания Зарубежья и стала ее гарантированным пропуском в будущее: «Когда-нибудь, когда на родную землю вернется человеческое племя, именуемое "русской эмиграцией", сколько легенд, сколько трогательных былей и фантастических небылиц будут рассказывать об этом племени люди, бывшие свидетелями его блуждания по вселенной, его добровольных и вынужденных привалов. Когда-нибудь внуки, правнуки тех русских эмигрантов, что сидят на чужой земле, которая, быть может, под тем, под иным небом станет для них родной, с изумлением, с трепетом душевным — по семейным записям, пожелтевшим письмам будут восстанавливать крестный путь, пройденный их отцами, их дедами. И с гордостью будут внимать и преданьям, и рассказам, не расцвеченным годами, о том, как жили отцы их и деды в чужих странах, как боролись за право на жизнь, как выполняли задачи, какие дано им было выполнить на земле, и как на фоне чужой культуры выводили свои узоры, восхищавшие современников, и в этой чужой культуре оставившие неизгладимо-ценные следы»[1].

Одним из таких прихотливых узоров русского искусства на чужбине было кинотворчество, активно проявившее себя в разных частях света в 1920–1930-е гг. Его изучением давно и плодотворно занимаются исследователи разных стран, и потому заново обосновывать актуальность этой темы представляется излишним. Важно лишь подчеркнуть, что полноценное описание истории отечественного кинематографа теперь невозможно без учета опыта его зарубежной ветви. Когда-то Борис Эйхенбаум обосновал необходимость обновленных подходов к истории литературы, и его суждения имеют непреложную методологическую ценность и для историка кино: «История есть, в сущности, наука сложных аналогий, наука двойного зрения: факты прошлого различаются нами как факты значимые и входят в систему, неизменно и неизбежно, под знаком современных проблем. Так одни про-

[1] *Даманская А.* Жили-были русские эмигранты... // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1935. 2 июня.

блемы сменяются другими, одни факты заслоняются другими. История в этом смысле есть особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого. Смена проблем и смысловых знаков приводит к перегруппировке традиционного материала и к вводу новых фактов, выпадавших из прежней системы в силу ее естественной ограниченности. Включение нового ряда фактов (под знаком того или другого соотношения) является как бы их открытием, поскольку существование вне системы ("случайность") с научной точки зрения равносильно небытию. <...> Литературная современность выдвинула ряд фактов, требующих осмысления, включения в систему. Иначе говоря, требуется постановка новых проблем и построение новых теоретических гипотез, в свете которых эти выдвинутые жизнью факты окажутся значимыми»[2].

В последние годы в России и за рубежом появился целый ряд научных монографий, статей и публикаций, в которых вклад русских кинематографистов-эмигрантов в мировое искусство экрана вписывается в общий контекст эпохи и в исторический опыт Зарубежной России, что переводит осмысление этого феномена на подлинно научный уровень. Значит ли это, что все вопросы уже поставлены и решены? Нашу книгу, посвященную истории русского кинотворчества за рубежом, приходится начать с признания: воссоздание его общей истории, если оно вообще возможно, — задача отдаленного будущего. Причин тому немало: утрачены фильмы и документальные свидетельства, забыты имена, события и их внутренние взаимосвязи, а то, что доступно обозрению, рассеяно по архивохранилищам, библиотекам и частным коллекциям разных стран. Более того, немалые трудности представляет и идентификация сохранившегося — по справедливому замечанию первого историографа темы, «фильмам, созданным за границей, официально присваивается национальность той страны, где они были осуществлены, или — просто того языка, на котором была выполнена их "оригинальная версия". Подлинная национальность создателей фильма не принималась и не принимается во внимание»[3]. *Интернационализм всегда был и остается составной час-*

[2] *Эйхенбаум Б.* Литература и литературный быт // На литературном посту (М.). 1927. № 9.

[3] *Анненков Ю.* Русские в мировой кинематографии // Возрождение: Литературно-политические тетради (Париж). 1968. № 200. С. 122.

тью публичной идеологии кинематографа, и эта специфика создает дополнительные проблемы для исследователя, занимающегося историей его эмигрантского компонента.

Опыт коллег и свой собственный убеждают в том, что историю этого сложного, размытого временем феномена приходится складывать, как мозаику, из множества фрагментов, обращая прежде всего внимание на хронологию и фактографию, на частные судьбы и обстоятельства, на истории отдельных кинопостановок и кинопредприятий, на рецепцию современников, совокупность которых позволяет выстроить более или менее целостную картину исторического быта кинематографистов-эмигрантов. В своей работе мы стремились с максимальной полнотой «запротоколировать» не только «текст», но и «контекст» кинематографической истории, несводимый лишь к событиям профессиональной жизни. Важно было найти широкие связи людей кино с художественной культурой своего времени, со всем спектром художественного творчества, зрелищных и пластических искусств, показать взаимное притяжение и отталкивание Зарубежья и метрополии на экране и за экраном, а также обнаружить разнообразные пересечения кино с повседневной жизнью Зарубежной России. Как мы надеемся, читатель увидит, что между ними действительно сложилась глубинная внутренняя связь, очевидная для многих современников и выразительно переданная непритязательными строками безвестного стихотворца:

Памятью прошлого
С яркими снами,
С грезами,
Грозами,
Зорями,
Далями —
Живы мы,
Старого
Призраки серые,
Щами вчерашними,
Гречневой кашею

Вспоены,
Вскормлены,
Сшиты
И скроены.
Бродим по свету
Гостями незваными,
С дикими песнями,
Сказками странными...[4]

Эта книга сложилась из работ разных лет, посвященных судьбам и творчеству российских кинематографистов за рубежом[5]. *В ее заглавии — «Рабы Немого» — метафора, заимствованная из лексикона эмигрантской журналистики, и она вовсе не означает, что герои и события книги принадлежат только лишь истории немого кинематографа. Многие начали профессиональную карьеру еще в России, другие взялись за киноремесло на чужбине, и все они с разной мерой успеха применяли свои дарования и способности в киностудиях разных стран. «Звуковая революция», происшедшая в мировой кинематографии на рубеже 1920—1930-х гг., радикально переменила их положение. С этого времени русские киноработники с трудом находили себе место в «тон-студиях»: «Еще в эпоху немого фильма многие выдающиеся русские актеры участвовали в постановках. Для многих из них из-за недостаточного знания языков работа сократилась или вообще прекратилась, когда пришлось выступать в звуковом кино»*[6]. *Звуковое кино неумолимо вытеснило русских исполнителей из*

4 *Б.Б.* В изгнании // Русская газета (Буэнос-Айрес). 1937. № 1 (январь). С. 3.

5 В том или ином виде сюжеты книги были опубликованы в периодических и научных изданиях России («Искусство кино», «Экран», «Сеанс», «Киноведческие записки», «Литературное обозрение», «Новое литературное обозрение», исторические альманахи «Минувшее», «Диаспора» и др.), Франции («Русская мысль», «1895. Revue de l'association de recherche sur l'histoire du cinema»), США («Cinefocus», «Film history»), Великобритании («Journeys of Desire. European émigrés in Hollywood»), Израиля («Евреи России — иммигранты Франции: Очерки о русской эмиграции», «Русские евреи в США») и других стран.

6 *Ковалевский П.* Зарубежная Россия. История и культурно-просветительная работа русского зарубежья за полвека (1920–1971). Париж, 1971. С. 274.

кинопроизводства или вывело их в тень, заставив переквалифицироваться в помощников режиссеров, гримеров, осветителей, монтажеров и пр. Эта драматичная коллизия затронута в книге лишь отчасти и еще ожидает отдельного описания.

Наше исследование основано на материалах отечественных и зарубежных архивов и библиотек, многие из которых вводятся в научный оборот впервые. Главным же его источником стала периодика Зарубежья, показавшая, что русское печатное слово за границей — неоценимый по богатству и разнообразию информатор и регистратор роли экрана в иерархии культурных ценностей эмиграции. Наш опыт еще раз подтвердил вывод авторитетного исследователя: «Чем больше мы углубляемся в историю русской эмиграции, тем сильнее убеждаемся в замечательном богатстве ее газетного мира. <...> Сейчас в повестке дня оказывается <...> исследование газетного мира русской диаспоры как некоего единого целого, как некоей системы "сообщающихся сосудов", в аспекте полемики разных органов печати друг с другом, в плане взаимоотношений их с прессой на других языках в тех же странах и в контексте международных газетных связей в целом. Поставлена эта задача должна быть динамически, с точки зрения меняющегося статуса того или иного печатного органа по отношению к эмигрантской и не-эмигрантской прессе в целом и в связи с событиями политической, общественной и культурной жизни эпохи»[7].

Как уже было сказано, эта книга составлена из разных, внешне не связанных между собой сюжетов, но их объединяют общие персонажи, принадлежащие русской культуре, и общее ремесло — кинематограф. Внимательный читатель, которым, как мы надеемся, будет не только киновед, но и любознательный гуманитарий, наверняка отметит в книге недосказанные или оборванные фабульные нити. В большинстве случаев это вызвано не авторской прихотью, а недостаточным знанием исторического материала. Поэтому наша книга о русских кинематографистах-эмигрантах остается с открытым финалом, который еще предстоит дописать.

---

[7] *Флейшман Л.* Рижская газета «Сегодня» и культура русского зарубежья 1930-х гг. // Флейшман Л., Абызов Ю., Равдин Б. Русская печать в Риге: Из истории газеты «Сегодня» 1930-х годов. Stanford Slavic Studies. Vol. 13. Stanford, 1997. С. 11–12.

В заключение хочется выразить искреннюю признательность друзьям и коллегам, участвовавшим в нашей работе справками, советами и полезными материалами — Светлане Сковородниковой, Вере Ивановой, Татьяне Осокиной, Валерию Босенко, Дмитрию Спорову, Алексею Федюхину, Валерию Фомину (Москва), Валентине Лупановой, Владимиру Аллою, Александру Добкину, Татьяне Притыкиной, Борису Фрезинскому, Павлу Дмитриеву (Санкт-Петербург), Мирону Петровскому (Киев), Татьяне Гладковой, Ленни Боргеру (Париж), Оксане Булгаковой (Берлин), Райнеру Гольдту (Майнц), Хансу-Михаэлю Боку (Гамбург), Марии Магидовой (Прага), Эллен Скаруффи, Татьяне Чеботаревой (Нью-Йорк), Хенрику Барану (Олбани, США), Николаю Решетняку (Джерси-Сити, США), Исаку Торсену (Копенгаген), Ричарду Тэйлору (Суонси, Великобритания), Джулиану Граффи, Кевину Браунлоу (Лондон), а также бывшим и нынешним сотрудникам Российского государственного архива литературы и искусства, Государственного архива Российской Федерации, Госфильмофонда России, Бахметьевского архива русской и восточноевропейской истории и культуры при отделе редких книг Колумбийского университета (Нью-Йорк), Славянской библиотеки и Литературного архива памятников народной письменности (Прага).

И наконец — низкий поклон Зое и Люсе, без внимания и заботы которых эта книга вовсе не состоялась бы.

«МЫ — ДРОЖЖИ В ТЕСТЕ»: ПУТИ И СУДЬБЫ РУССКИХ КИНОПРЕДПРИНИМАТЕЛЕЙ

По советскому канону, утвердившемуся к середине 1930-х гг., отечественная кинематография отсчитывала свою историю с «нулевой точки»: «В старой России кинематографии почти не было. Царизм оставил несколько жалких полукустарных предприятий Ханжонкова, Ермольева, Рейнгардта и др., производивших техническую и художественную макулатуру на потребу мещанства и реакции. История нашей кинематографии начинается только после Октябрьской революции. Только Советская власть создала кинематографию как передовую промышленность и массовое искусство»[1]. Идеологи и практики революционного экрана полагали, что национализация кинопромышленности, санкционированная ленинским декретом от 27 августа 1919 г., автоматически упразднила художественные традиции русского кинотворчества и дисквалифицировала творческие и технические кадры. Одними из первых, от кого решительно отказалась новая власть, были кинофабриканты и продюсеры. Они стали объектами классового отторжения и социальных предрассудков, в распространении которых многие современники склонны были винить их же самих, подозревая в предательстве национальных интересов: «Сейчас кинематографическая промышленность в России является орудием разврата толпы и будущей надежды России — подрастающего поколения, но кроме того, средством обострения темных, социально неорганизованных, самых худших инстинктов. Общество русское и вся интеллигенция сознает весь ужас такой деятельности кинематографической промышленности, но без сил пока предпринять какие-либо меры. <...> Германия, готовясь к войне, все предвидела и мобилизовала, захватила она в том числе в свои руки и кинематографическую промышленность; большинство прокатных контор, кинематографических фабрик и лучших кинематографов находится до сих пор или прямо, или через подставных лиц в немецких руках. Из нейтральных стран ежедневно ввозятся миллионы метров фильм, на которых сознательно показываются порнографические темы, безумно-роскошные обстановочные пьесы-драмы, незаметно вливающие в миллионы зрителей разложение и социальное озлобление в русское общество. Уже давно, до транзита через Германию Ленина сознательно подготовлялась почва для его большевистской пропаганды. Что бедняки-рабочие видели на экране: как пьют, едят, развратничают, танцуют, стреляются, ничего не делают, роскошнича-

ют буржуи-богачи. И, выходя из кино, рабочий под впечатлением картин говорит: “И еще смеют эти мерзавцы нас осуждать за то, что мы требуем 8-часовой работы, большей платы! А они сколько работают?” Но вот как работают вожди промышленности, государственные деятели, великие ученые, писатели и вообще люди, которые творят культуру, этого кинематограф в России никогда не показывал и не показывает, а на таких фильмах можно было бы кое-чему поучиться, и тогда, может быть, больше бы стало уважения друг к другу и многие вопросы, принимающиеся теперь так, с плеча, не решались бы с такой легкостью, как теперь»[2].

Некоторым из наблюдателей в кинематографических картинах виделись явственные знаки наступающего апокалипсиса: «“Великий Немой” есть в то же время и великий интернационалист, и есть до известной степени сам интернационал. Магическое и мистическое слово, ты становишься наконец видимою плотью, или — вернее — призраком плоти на экране кинематографа. “Г-н Арнольд весело проводит время в своей роскошной вилле ‘Россия’. Его посещает известный художник Павел Плантарев...” или “Граф Иоанн Мельников влюбляется в красавицу испанку Маню Кручини” — вот интернационал, подлинный, живой и наглядный, раскрывающий в образах загадочные формулы Кинталя и Циммервальда. И нет, и не будет другого интернационала, кроме этого экранного международного мира аферистов, сыщиков, спортсменов, тангистов, туристов, апашей, раджей, атлетов, банкиров, дельцов и бездельников, кроме этого вавилонского столпотворения имен, костюмов и стран, кроме этого отвратительного воляпюка, на котором “Великий Немой” говорит со всем земным шаром. Огненные электрические слова, которые с некоторых пор начали зажигаться на небосклонах даже самых скромных и тусклых, <...> это, можно сказать, пророческие слова, своего рода “мене, текел, фарес”, начертавшиеся перед входом в царство интернационала и социализма. Глядите, за небольшую плату вам показывают как бы панораму на Земной Рай, который пока цветет для немногих, где-то на самой макушке горы, на Олимпе, но который по природе своей предназначается для всего широкого подножия горы и даже для самых низких долин. В эти сумрачные долины кинематограф проведет луч этого рая, призрак этого счастья, т.е., в сущности, пропагандирует в Аиде — Олимп»[3].

Одному из современников крепко запомнились «разговоры публики в <...> маленьких кино на окраинах Петрограда <...>. Эти картины светской, богатой и бездельной жизни накопляли в душах простых людей озлобление. А главное — фильма лгала, ибо не лгать она не может. Чтобы быть убедительной, ей нужен резкий жест, сильный контраст, утрированные декорации. Она нагромождает поэтому в одну кучу золото, бриллианты, ковры, великолепную мебель, горы еды и батареи шампанского. И, с другой стороны: утрированная нищета, неизмеримые страдания и умерщвляющая печаль. Ибо в зрелище жестов — иначе быть не может. И усталый от дневного труда рабочий, не зная, какова в действительности жизнь людей других классов, с кокотками и шалопаями, прожигающими жизнь, невольно ассоциирует представление о всех тех, кто выше него, кто ему неизвестен и потому непонятен. И, образуя некое представление о совокупности зрительных восприятий, он начинает физически ненавидеть людей других — высших классов. И рождается озлобление, которое глубоко сокрыто и тем более опасно. Кино заменило собой книгу

для огромных масс. И ни одна книга ни ребенку, ни массам не может дать той убедительной силы ненависти, что рождает кинематограф. Революцию делают массы. Массы живут зрительными впечатлениями по преимуществу. И в тех революциях, что совершаются в наше время, кинематограф — поверьте — играет не последнюю роль»[4].

Стойкое предубеждение к экрану, якобы обострившему и ускорившему русскую социально-политическую катастрофу, хранили многие эмигранты: «Миф о капитале как о кубышке, неподвижной и косной, как о собрании чужих слез и крови, как о средстве одного порабощать другого, все ширился и рос. Он не относился уже к области отвлеченности. Он заполнялся содержанием, и в этом всенародном наполнении огромную роль сыграл предреволюционный кинематограф с его обстановочными драмами. Вот она, пьющая кофе в кровати, развратная и бездельная буржуазия, та самая, к которой приучили нас Щедрины, Писаревы — все эти Колупаевы, Разуваевы, Подхалюзины, — вот она, во всем блеске ослепительных и оскорбительных социальных противоречий, она на экране кино! И случилось так, что это огромное царство творческой работы и предприимчивости буржуазии, царство фабрик и дорог, торговли, всего того, что наполняло собой материальную сторону жизни нашей страны, — оказалось "темным царством". <...> Целую область русской жизни и быта мы выбросили за борт в качестве "темноты", "диких нравов", "самодурства", выкинув с этим вместе много подлинных черт русского характера»[5].

Парижский фельетонист был убежден, что «в создании российской "великой бескровной" виновен не только социализм, но и он, этот глухонемой развратник, воспитавший нашу фабрично-матросскую молодежь в нравах ковбоев, научивший зрителей делать налеты, вскрывать сейфы, захватывать чужие особняки и квартиры»[6].

Мнение о кинематографе как эффективном инструменте социальных потрясений разделял и другой влиятельный публицист: «Для того чтобы быть убедительным, кинематограф не может не стать на путь изображения разительных контрастов. И чем ярче контрасты — тем доказуемее мысль сценариста и режиссера. Герои — прекрасны и благородны; преступники — исчадие ада. Роскошь непомерна и отвратительна поэтому; бедность страшна и как-то постыдна. Так поневоле жизнь, даваемая кинематографом, всегда меж двух крайних граней. В ней нет ничего среднего, нормального; между добродетелью и пороком, между богатством и нищетой — все затушевано. Вот почему в кинематографе большая социальная опасность. Утрированно изображая жизнь богатых — жизнь, сводящуюся к разгулу и разврату неудержимой роскоши, — противопоставляя этой жизни утрированные же нищету и страдание, кинематограф возбуждает тем класс против класса, порождая ненависть в бедных — к богатым, в низших — к высшим, а главное, заставляя неправильно усваивать то, чего нет»[7].

Как бы то ни было, но кинематографисты не пытались спорить с этими обвинениями. То, что непосвященным представлялось злым умыслом и идеологической диверсией, для них было условием ремесла, требовавшим соблюдения жанровых канонов для удовлетворения запросов публики, а жизнь людей экрана определяла профессия, а не политика. По свидетельству режиссера Петра Чардынина, «переворот октябрьский сначала не особенно отразился на нашей работе. С большевиками первое время мы уживались. Кинематографию они не трогали, а со стороны Луначарского мы пользовались даже некото-

рым покровительством. Однако очень скоро условия работы по многим причинам сделались крайне затруднительными. Артисты и кинодеятели потянулись на юг: на Украину, в Одессу, в Крым, где и происходили до последнего времени наши съемки. Однако скоро и здесь ввиду неустойчивости политической конъюнктуры и отсутствия необходимых средств нам пришлось прекратить наше дело. Начался отлив за границу, куда в настоящее время попали почти все те, кто возглавлял кинематографическое дело в России»[8].

Русская кинематография в 1917–1920 гг. — сложнейший и многослойный комплекс внутренних закономерностей и внешних обстоятельств, причин и следствий, совокупность которых не учтена и не осмыслена историографами. Ими по-прежнему не принимаются во внимание ключевые фигуры — руководители кинопроизводства[9], те, кто определял стратегию и тактику его выживания и пути последующей эволюции. Жизнь русских кинопредпринимателей не была беззаботной и до революционных потрясений 1917 г. Первая мировая война губительно повлияла на всю европейскую кинопромышленность, но больше других от нее пострадала русская, во многом зависевшая от внешних источников. С 1915 г. начался системный кризис русской кинематографии: закрытие государственных границ отрезало страну от зарубежных поставщиков картин и, что еще важнее, пленки и технического оборудования[10]. Кинодеятели сходились во мнении, что «если в ближайшее время не явится возможным получить из-за границы пленку, то вся молодая русская кинематографическая промышленность неминуемо должна будет погибнуть»[11].

К лету 1917 г. положение еще более ухудшилось: «На рынке полное отсутствие пленки. Ждут пленку из-за границы, а пока снимают на остатках. Если пленка не придет, то это грозит крахом русской кинематографии»[12].

Еще через год положение стало катастрофическим: «Надежды на скорое получение пленок в Москве мало. Постановление об экономии электрического освещения ставит фирмы в затруднительное положение. Сейчас, хотя большинство съемок производится при дневном освещении, все же это постановление очень тяжело для фирм»[13].

К этому надо прибавить, что с осени 1916 г. начались административные утеснения кинодела, вызванные условиями военного времени: топливный кризис повсеместно сокращал число сеансов, многие электротеатры были реквизированы и конвертированы под военные нужды и т.п.[14] В то же время правительственные чиновники проявили живой интерес к идее полного или частичного «отчуждения» кинематографа в пользу государства[15]. Ее сторонники намеревались использовать экран «для развития в народе здоровых политических и социальных взглядов. Он мог бы смягчить обостренную вражду различных классов населения и прививать народу патриотизм и монархические идеи»[16].

Февральская революция отменила эти планы, а заодно сняла все цензурные ограничения и запреты старого времени, спровоцировав организационный и репертуарный хаос. Попытки чиновников Временного правительства восстановить «неослабный контроль за <так!> демонстрирующимися в кинематографах картинами»[17] и последовавшее за этим введение обязательного надзора за публичными зрелищами[18] не могли спасти положения по причине всеобщего неисполнения. Октябрьский переворот усугубил ситуацию, особенно в кинопрокате. С января 1918 г. советы, заручившись разрешением Народ-

ного комиссариата внутренних дел, с большой охотой принялись за реквизицию кинозалов и их имущества[19]. К весне приспособление кинотеатров под «революционные» нужды распространилось по всей стране и все более походило на стихийную национализацию[20]. Театры, обойденные вниманием новой власти, пребывали не в лучшем положении. После введения в городе режима экономии топлива и электричества все кинозалы Петрограда, например, были вынуждены перейти на трехдневный режим работы[21], а московские в феврале того же года под тем же предлогом были и вовсе закрыты[22].

Общий политический хаос и экономический коллапс множили число активистов и сторонников «социализации» кинематографии. В феврале — марте 1918 г. режиссер Владимир Гардин, актер без ангажемента Михаил Шнейдер, бывший присяжный поверенный Абрам Гольденберг, «вольный художник» Владимир Ильин и литератор, «марксист-католик» Витольд Ахрамович-Ашмарин образовали «кинопятерку», инициировавшую захват кинематографических предприятий Москвы во исполнение самочинного «декрета № 1»[23]. Эта авантюра позднее была названа романтическим эпизодом истории советского кино, не вышедшим за пределы нескольких кварталов Тверской улицы — от Камергерского переулка до Страстной площади — и затронувшим лишь обитателей богемных кафе «Бом», «ОКО», «Десятая муза» и «Кафе поэтов». Тем не менее эффект акции был оглушительным. Советский исследователь справедливо заметил, что действиями авантюристов «нормальный ход дел в кино был прерван. Владельцы и руководители кинофирм <...> теперь почуяли конкретную опасность. <...> Ни Наркомпрос, ни Московский совет не пресекли вовремя "ультралевой" самодеятельности и тем показали, что кинематографическая собственность не защищена государственными законами»[24].

Эта угроза застигла врасплох хозяев киноателье и их сотрудников, внезапно осознавших беззащитность перед новыми хозяевами страны. Московская печать тех дней сохранила курьезный случай: «Приехали на днях анархисты, разумеется, с бомбами, в одно кинематографическое ателье, чтобы реквизировать автомобиль. Оказалось, что автомобиль уже состоит на учете, и его реквизировать нельзя. Режиссер ателье разговорился с анархистами "по-милому, по-хорошему".

— Трудно, товарищи, теперь кинематографические постановки делать!

— Почему?

— Стильной мебели нет.

— Пустяки. Мы можем вам оказать содействие.

— Каким образом?

— В занятых нами особняках очень много стильной мебели. Мы можем вам ее предоставить для съемок!

Кинематографическому режиссеру оставалось только поблагодарить "товарищей анархистов" за готовность прийти на помощь кинематографическому делу. Он даже предложил анархистам снять с них "живую фотографию". Но анархисты отказались. Забрали свои бомбы и уехали...»[25]

Случались инциденты и более драматические по последствиям, и число их неуклонно увеличивалось. Тревоги кинособщества нарастали, и оно с напряженным вниманием следило за событиями, текущими в непредсказуемое русло.

4 марта 1918 г. Московский совет ввел на всех кинопредприятиях города «рабочий контроль», предусматривавший обязательный учет всех «орудий и средств производства и сырья»[26]. Одновременно началось восстановление кинематографической цензуры. Поводом стали якобы стихийные протесты зрителей, возмущенных показами «контрреволюционных» фильмов. Но истинные причины, безусловно, крылись в желании большевиков поставить под контроль зрелищную практику и подчинить ее нуждам своей агитации и пропаганды. В январе 1918 г., вскоре после разгона Учредительного собрания, киносекция Скобелевского просветительного комитета выпустила на экраны Петрограда и Москвы хроникальные ленты «Октябрьский переворот» и «К открытию Учредительного собрания», показ которых был вскоре запрещен. Киноматериал, снятый с санкции Военно-революционного комитета при Петроградском совете, не устроил победителей. Притом что в фильмах были лишь объективистски показаны некоторые эпизоды октябрьского переворота и полностью отсутствовали какие-либо комментарии и оценки. Общественная атмосфера была столь накалена, что любое обращение к этой теме гарантировало аншлаги и демонстрации. «В Петрограде, где политические страсти особенно кипят, эти <фильмы> были взяты <театровладельцами> с удовольствием и прошли с аншлагом в двух лучших кинотеатрах»[27]. В Москве же все пошло иначе: «Лента “К <открытию> Учредительного собрания” с трудом была нами помещена в пяти театрах... Результаты были таковы: в театре “Форум” во время первого сеанса произошел громадный скандал, закончившийся дракой, причем были поломаны несколько стульев. В “Казино-Рома” были развешаны большие плакаты с перечнем отдельных моментов ленты. По распоряжению Совета р<абочих> и с<олдатских> д<епутатов> плакаты эти были сорваны и до начала первого сеанса в театре были назначены на дежурство четыре красногвардейца, которым было предписано не допускать демонстрации нашей ленты. Остальные театры, своевременно извещенные о происходящем, отказались от постановки ленты»[28].

Подобные эксцессы дарили большевикам новые поводы для восстановления киноцензуры. Сначала этим озаботился новоиспеченный кинематографический подотдел при культурно-просветительном отделе Московского совета — Московский кинокомитет: «По мнению сотрудников секции, существующие кинематографы и кинематографические конторы и предприятия дают в большинстве совершенно негодную для демократии пищу. Особенно пагубно должны отразиться на психике подрастающего поколения как самая обстановка современных кинематографов, так и картины, там демонстрируемые. Ввиду этого секция обратилась к представителям власти с предложением издать обязательное постановление о предварительном просмотре и регистрации всех картин»[29].

Аналогичная идея вызрела и в недрах военного ведомства: в начале апреля 1918 г. его представитель Г.Н. Смирнов, присутствовавший на совещании московских прокатных контор, заявил, что экран не должен служить ареной политической борьбы с ныне существующей государственной властью, избегая «тенденциозной и специфической трактовки тех или иных политических вопросов». Наилучшим способом достижения этой цели он полагал установление контроля военного ведомства над экраном во всероссийском масштабе и даже предлагал ввести «летучий контроль» по кинотеатрам. Успех этого проекта виделся ему в «учреждении центрального контрольного органа, который бы оказался спо-

собным ввести однообразную цензуру картин (фильм) для всей России. Местом подобной правительственной организации должна быть Москва, которая является центральным кинематографическим рынком для всей России»[30].

26 марта 1918 г. Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос) объявил о национализации имущества полугосударственного Скобелевского просветительного комитета и его Кинематографической секции — с кинофабрикой, лабораториями и прочим имуществом в Москве и Петрограде[31]. Формально акция не затрагивала частных предприятий, но сомнений, что та же участь вскоре ждет все кинопроизводство, уже ни у кого не оставалось. Запаниковавшие кинематографисты решили определить свое будущее и вступили в прямой диалог с новой властью: «В творческое дело искусства внесена смута слухами о предстоящей будто бы национализации театров, кинотовариществ и киноателье. В связи с слухами о национализации избрана депутация к А.В. Луначарскому от Союза р<аботников> х<удожественной> к<инематографии>, в которую вошли артисты, писатели, режиссеры, операторы, художники. Все вышеназванные профессиональные работники искусства считают в данный момент проведение в жизнь идеи национализации в области искусства несвоевременным и самым убедительным образом высказываются против нее, находя, что в условиях текущего момента национализация не может дать ничего, кроме разорения налаженных дел и обездоления массы трудящихся»[32].

Во время встречи нарком заверил их, что «национализация всего кинематографического дела в России совершенно не нужна и даже, если хотите, вредна», но ничего конкретного, кроме туманных обещаний, посетители не получили[33]. Зато слухи о грядущей национализации находили все больше подтверждений: новообразованному Кинокомитету при Наркомпросе «надлежит, с одной стороны, контролировать всю русскую кинодеятельность, направляя ее на пути идейно-художественной культуры; с другой стороны, Комитет должен взять на себя создание образцового государственного экрана, который служил бы примером частной инициативе и, таким образом, невольно понуждал бы ее к “конкуренции”»[34].

Несмотря на устрашающие планы казенного киностроительства и очевидную бесперспективность компромисса с властью, кинематографисты сохраняли желание продолжать, сколько возможно, свое дело. «Я влюблен в Кино, — писал один из них. — Я — пролетарий в полном смысле этого слова — ни у меня, ни за мной, ни в прошлом, ни в настоящем, наверное, и в будущем не было и не будет более чем existence minimum* для своего существования. <...> В газетах сообщают, что Совету народных комиссаров будут читать доклад о предстоящей национализации нашей кинопромышленности. <...> Вдруг, словно снег на голову с крыши в майский день, сваливается *опека*, в той или иной форме, но все-таки это слово напрашивается на язык. Опека... звучит красиво и почтенно. Но... Мы на верной дороге, оставьте нас. <...> Русская художественная кинематография <...> доказала, что в своем названии она не потеряла ни одной буквы. Она не растворилась в кислотах жизни. Не мешайте ей! Дайте подрасти»[35].

Как и все другие, этот призыв остался без ответа, зато большевистское наступление на «кинофронте» набирало силу. 26 июня 1918 г. Московский кинокомитет ввел пред-

* Прожиточный минимум (*лат.*).

варительную цензуру для кинокартин, поначалу ограничив ее действие пределами Москвы[36]. 17 июля было введено новое правило — отныне показ фильмов допускался только с санкции Кинокомитета, причем речь шла не только о новых постановках, но и о картинах прошлых лет. Этим же постановлением был запрещен ряд кинопостановок «контрреволюционного, антихудожественного и порнографического» характера. Сотрудники новоиспеченного отдела рецензий Кинокомитета ударным порядком просматривали весь кинофонд и классифицировали его в соответствии с политическими установками дня[37]. Работа советских киноцензоров интриговала многих, но лишь один репортер сумел проникнуть в их штаб-квартиру и сделал выразительное описание этого учреждения:

«На углу Малого Гнездниковского переулка, недалеко от бывшей охранки[38], ютится особняк Лианозова. В нем помещается ныне страшное для "Великого Немого" учреждение — Кинематографический комитет Комиссариата народного просвещения. <...> Меня приветливо встречают в строгом учреждении. Любезно посвящают в историю возникновения комитета, показывают схему работы, и чувствуется, что люди, одухотворенные идеей оздоровления экрана, мечтают создать своего рода министерство кинематографии, которое просветительными щупальцами должно совершенно обновить "Великого Немого" и дать народу разумное развлечение. <...> Одна из главных сотрудниц этого отдела с редкой предупредительностью вводит меня в курс работы кинематографической цензуры. Я узнаю о целой армии рецензентов, которые обязаны ежедневно растекаться по всем "кино" Москвы и цензуровать все постановки. Если рецензент признает, что данная картина вульгарна, пошла, порнографична, ложно отражает определенное политическое учение, он обязывает владельца театра к следующему утру доставить подозрительную фильму для особого просмотра в цензурный отдел. Там ее судьба решается особой комиссией. Каждому рецензенту выдается особый бланк, в котором он должен заполнить графы: название картины, автор, режиссер, сюжет, и дать обстоятельное заключение о постановке, игре и самом содержании картины[39]. Увлеченный профессиональным долгом, я начинаю интересоваться вопросом: "а судьи кто", от кого персонально зависит судьба сценария или картины, и я получаю три объемистых папки протоколов. Их много. С 25 мая цензурный отдел просмотрел 420 картин, из которых забраковал 41.

— Мы не можем очень строго относиться к картинам. Пришлось бы, пожалуй, совершенно обескровить экран, и поэтому бракуем только заведомую порнографичность, пошлость, — поясняет мне сотрудница цензурного отдела.

Протокол № 6 от 8 июня. Название картины: "Драма капитана Воронова": "Офицер по капризу судьбы получает приказ о назначении его членом военно-полевого суда, который судит брата его невесты. Отказаться нельзя. Смертный приговор. Невеста проклинает жениха, который с горя спивается". Цензурная коллегия запрещает картину: "замысел выполнен скверно, полное незнание условий жизни и психологических переживаний. Политический сюжет похож на карикатуру".[40]

Случайно глаз останавливается на сценарии "Сашка цыган". Цыган, ставший жокеем, кутит в шантане. Среди певиц он узнал цыганку Граню, "которая променяла простор полей на сытую жизнь пьяных людей". Старая любовь вспыхивает, но у Грани чахотка, и она умирает. Жокей тоскует, спивается и, обуреваемый горем, тащится в шантан, пьет яд,

оставляя записку: “Иду к Гране”. Картина допущена. Интересна мотивировка запрещения картины “К народной власти”. В протоколе сказано: “агитационно-просветительная картина, приуроченная к выборам в Учредительное собрание. Ввиду чисто исторического значения сцен, приуроченных к выборам в октябре — ноябре 1917 года и соответствующих надписей в настоящее время лишена значения”»[41].

Это описание покажется почти идиллическим, если учесть, что в начале сентября 1918 г. цензоры обязали владельцев фильмокопий, разрешенных к показу, произвести их перемонтаж и изъять все «контрреволюционные» кадры[42]. Год спустя и петроградский Киноотдел «принял меры против появления в кинематографах картин, не имеющих никакого культурно-просветительного значения и вредных в смысле социалистического воспитания масс. Для этого при Коллегии Киноотдела учреждается комиссия, в которую будут привлечены сотрудники с определенными марксистскими воззрениями»[43].

Судьба же новых постановок решалась не только цензурой, но и другими утеснениями. 9 августа 1918 г. Кинокомитет «приостановил» продажу лент от производителей прокатным конторам, а 5 ноября ограничил их число существовавшими на тот момент предприятиями, запретив открывать новые[44]. Впрочем, эти ограничения выглядели излишними, так как уже в августе кинопроизводство вплотную подошло к коллапсу: «В распоряжении всех кинематографических ателье имеется самое ничтожное количество пленки, особенно негативной, и больше чем на 2–3 месяца этих запасов хватить не может»[45].

В таких условиях единственным разумным выходом оставался перевод предприятий в более благоприятные места. Предотъездные настроения были отмечены в московских киноателье еще зимой 1918 г.: «Несмотря на происшедшие недавно в Крыму грозные события, ознаменовавшиеся разгромом многих имений, бесчинствами и вообще всеми необходимыми атрибутами нашего тревожного времени — московские кинематографисты усиленно готовятся к отъезду на юг. Они предпочитают в ближайшем будущем работать там вместо того, чтобы оставаться в Москве, которая, безусловно, еще не раз будет центром крупных событий»[46].

К началу осени столица русского кинопроизводства практически опустела: «Обычно в это время у всех кинофабрикантов и прокатных контор уже был в запасе целый ряд русских и заграничных “боевиков”, которыми они собирались удивить публику. Иногда “боевиков” этих бывало так много, что даже самые завзятые любители кино не успевали вовремя посмотреть все самое выдающееся. Теперь же нет ничего похожего на это недавнее прошлое. Москва — единственный город в России, усердно занимавшийся кинопромышленностью, уступил первое место “иностранным городам”: Ялте и Киеву.

Кинофабриканты испугались современного положения вещей, приуныли ввиду борьбы с профессиональными союзами, с падением производительности труда, с отсутствием сырья — пленки на рынке, с всевозможными учетами и контролями и предпочли бежать на Украину и в благодатный Крым. Перекочевал на Украину Харитонов, “монополизировавший” “королеву экрана” В. Холодную, увез в Ялту не менее признанного “короля” И. Мозжухина — И. Ермольев. Уезжает на юг В. Каралли, застрял в Киеве, и неизвестно — вернется или нет, — В.В. Максимов. Воздвигнули в Ялте павильоны и будут производить круглый год съемки такие крупные фирмы, как Ханжонков и Ермольев. Что же осталось на

долю Москвы? Очень немногое. Вернее, почти ничего. Только фирма "Русь", невзирая ни на что, работала все лето, как говорится, не покладая рук <...>. Довольно стойко держались все лето и "Ханжонковы". Ермольев, увезя на Украину все лучшее, фабриковал все лето только второразрядные картины. Остальные фирмы, несмотря на открытие сезона, не подают никаких признаков художественной жизни. Все интересное ушло на Украину, и Москва, наверное, не увидит зимой <...> ни одной новой картины с героями экрана, так как о возможности свободного провоза лент туда и обратно через украинскую границу, а в особенности о желании кинофабрикантов это делать — ничего не слышно. В Москве в настоящее время большинство лучших электротеатров перешло в ведение Кинематографического комитета. Ввиду этого можно надеяться, что на репертуар этих театров будет обращено особое внимание, особенно ввиду тех обстоятельств, что на кинорынке хлама много, а хороших картин существует очень ограниченное количество. Может быть, в ближайшем будущем успокоятся испуганные сердца кинофабрикантов, может быть, и они решатся порадовать зрителей какими-нибудь действительно художественно ценными новинками... Почем знать... Пока же перспективы на небе экрана не из важных, и радоваться каждому любящему кино — нечего»[47].

Позднее советский историограф неприязненно заметил, что «экспедиции эти больше в Москву не возвращались. За единичными оставшимися в России киноработниками, состав этих экспедиций после ликвидации Врангеля оказался в самых различных углах мира: кто в Париже, кто в Берлине, кто в Америке»[48]. На самом деле для участников и свидетелей этот исход отнюдь не был предрешенным: «Это повальное бегство уже не приходится рассматривать ни с точки зрения саботажа, ни с точки зрения политического тяготения к "скоропадчине" и "красновщине". Бегут, потому что в изгнании рассчитывают спасти то дело, которому долго служили здесь, которое создавали и двигали, может быть, во славу своего кармана, но во всяком случае — с большой пользой для страны. Бегут туда, где рассчитывают получить необходимые для работы материалы и где надеются организовать работу в более сносных условиях. <...> Работать в Москве нельзя. Таков единодушный отзыв самых мирных, добросовестных и самых талантливых кинопрофессионалов»[49].

Действительно, у нас нет никаких оснований подозревать беглецов в принципиальном неприятии советской власти. В подавляющем большинстве они были далеки от политических страстей, раздиравших страну, и готовы были сотрудничать с любой властью, готовой хоть как-то поддержать хрупкий механизм кинопроизводства или хотя бы в него не вмешиваться. Более того, предусмотрительные фабриканты сохраняли, насколько возможно, свои московские предприятия в рабочем состоянии и поощряли их работу по государственным заказам[50]. Однако непредсказуемость власти заставляла их постоянно корректировать работу: «Вопрос об ориентации — очень сложный вопрос для гражданина Российской Республики. И тем более сложный для русских кинематографических деятелей. Кинематографическую пленку они получают всякими правдами и неправдами от союзников. А летние съемки устраивают по примеру прошлых лет на Черноморском побережье. <...> Но вот по поводу места летних съемок встает во всей силе страшный вопрос если не об ориентации, то об ориентировке. <...> Трудно ориентироваться в массе всякого

рода распоряжений и учреждений, допускающих, регулирующих, разрешающих и запрещающих»[51].

При всей сомнительности самой профессии с обывательской точки зрения большинство киноработников было воспитано в нормах традиционной культуры и остро ощущало личную несовместимость с революционным порядком: «Существовать без быта, висеть в воздухе, не чувствовать ногами опоры, привычной, верной, прочной, земной — могут только герои и маньяки. Человеку нужна оболочка жизни, ее плоть земная, иначе говоря — быт! Там, где нет религии, нет закона, нет обычая и определенного (хотя бы тюремного, каторжного) уклада, человек быта существовать не может»[52].

Именно желание вернуться к привычной норме вещей уводило многих от советских нововведений. Они полагали, что вдали от большевистских декретов и бессудного красного террора можно переждать смутное время, да и попросту подкормиться: «Мечта была одна: юг, благословенный юг, где грудами на базарах лежит божественная картошка и крупная соль... <...> А когда утроба насытится, тогда снова, как встарь, проснется вдохновение, тогда снова услышим божественный глагол, создадим новый репертуар»[53]. Возвращение домой казалось лишь вопросом времени, а отъезд за границу — фантастической авантюрой и потому не принимался всерьез. Разумеется, эта схема не отражает суммы всех индивидуальных мотиваций, руководивших кинематографистами, но очевидно, что при любых неблагоприятных поворотах судьбы они стремились хранить верность профессии.

Спустя годы современница с горьким удовлетворением напомнила изгнанникам о силе национального характера, когда «русский человек был внезапно исторгнут из всех прежних условий, все налаженные основные задания были уничтожены и самые исконные “блага” подверглись сомнению. Русский человек, свободный последнею свободою, был выброшен в пустой мир и должен был показать, что может сделать человек один, без всякой поддержки быта, без всякой инерции былого. Житейские блага — наследственные и приобретенные — остались, подобно сорванной одежде, в руках победителей, и сам человек оказался обладателем лишь подлинного своего имущества — самого себя. В этом был смысл страшного опыта.

Власть, богатство, чины, все жизненные отличия, которые расценивались так высоко, — внезапно оказались пылью, которую сдувает случайный встречный ветер. Духовные силы, личная творческая способность, знания, независимость от внешних житейских условий — все то, что многими раньше ценилось недостаточно — теперь оказалось единственным подлинным и неотъемлемым человеческим благом. Эмигрант помимо своей воли свидетельствует перед людьми, что все то, во имя чего они плачут и дерутся, — лишь случайные житейские приросты, которые только по недоразумению кажутся дающими “счастье”. <...> Эмигрант в силу исключительных событий оказался на миг освобожденным от всех “необходимостей” и мог бы показать независимость подлинного человека от всего того, что люди громоздили на своем пути. Он все имел и все потерял, но, сохранив единственное благо — свободную человеческую личность, — смог из ничего создать новую жизнь»[54].

Эта характеристика вполне приложима к кинопредпринимателям, сумевшим возродить за границей русское кинотворчество, задавшим его географию и в немалой степе-

ни повлиявшим на пути и формы его художественной эволюции. К сожалению, судьбы не всех из них хорошо известны, однако не приходится сомневаться в том, что их след в культурном наследии Зарубежья значителен, равно как и в том, что вынужденное расставание с родиной не отменило их внутренней к ней привязанности:

«Мы все получили страшный урок пятнадцать лет тому назад, когда были выброшены из старых гнезд, унижены поражением и стояли нищими перед запертыми дверями Европы, тогда казавшейся безнадежно чужой. Материальные несчастья почти не ощущались тогда, сравнительно с горевшей и до сих пор не зажившей внутренней раной: мы были побеждены, побеждены какой-то силой, которую мы даже не могли до конца отвергать, потому что в нее временно обернулась Россия. Как привидения, мы стали жить двойной жизнью, тут и там; и как в метаморфозах Овидия, мы сгорали заживо, где бы мы ни находились, когда вдали от нас горела Россия. Отделиться от нее мы не могли и не сможем. Как бы мы ни строили своей жизни, мы все, или почти все, знаем про себя: наша настоящая жизнь осталась там, потому что родиться можно только раз и только одну мать может иметь рожденный на земле человек. <....> Да, любовь к России, чувство крепкой неистребимой связи с нею, и потому тоска, предельная тоска о свидании горит во всех нас. Но какая неугасимая великая идея помогает справиться со всем, что заключено в слове "беженство"? В первое мгновение было ясно, что спасались мы не от смерти и голода. Смерть грозила не всем, а от лишений мы не могли быть избавлены и здесь. Бежали мы, по крайней мере часть из нас, во имя идеи, которая тогда была для нас сильнее любви к жизни и страха смерти. Что могла бы сделать с нами нищета, подневольная тяжелая работа, отделенность от окружающего мира, разлука со всем, что составляло нашу подлинную жизнь, — что было бы все это, если бы та идея, которая вела нас во время "исхода", горела бы прежним огнем? Даже смерть становится тогда бессильной»[55].

Пауль Тиман

«В истории русской кинематографии немало страниц, содержание которых связано с одним именем, характеризовавшим когда-то целую эру нашего кинотворчества. Это имя — "Русская золотая серия". Кто не помнит гордое изображение белого лебедя, заканчивавшее большое количество картин на русском экране, из которых некоторые служили его гордостью и украшением? Когда-то этот гордый лебедь, обрамленный словами "Русская Золотая серия", был первым в мире русского экрана. Таково было общее и неоспоримое мнение среди деятелей кинематографии. Подтверждала его и публика, дарившая исключительное внимание "Русской золотой серии". Но это было когда-то...»[56]

Эта эпитафия посвящена предприятию Павла (Пауля) Густавовича Тимана, сыгравшего важную роль в истории русской кинематографии[57]. В начале мая 1917 г. он вернулся в Москву из уфимской ссылки, куда был отправлен двумя годами ранее как подданный враждебной державы, и сразу же занялся восстановлением захиревшего в его отсутствие предприятия[58]. Стремясь привлечь к себе общее внимание, Тиман объявил, что в возобновленные постановки «Русской золотой серии» он пригласил Асту Нильсен и других европейских звезд[59]. Весной 1918 г. этот проект показался многим фантастическим, но кино-

фабрикант действительно отправился на поиски «свежей крови» за границу, а вернувшись в начале июля, заявил о перемене планов.

«Несколько дней тому назад вернулся П.Г. Тиман из Германии, куда он собирается перевести свое производство картин. За границей г. Тиман пробыл около двух месяцев. До своего отъезда он вел переговоры со всеми видными силами отечественного экрана, как то: И.И. Мозжухиным, В.А. Полонским, В.В. Холодной, И.Н. Худолеевым, Н.А. Лисенко, И.Н. Перестиани и др. Им уже законтрактован режиссер А.Н. Уральский. Теперь П.Г. Тиман ведет переговоры с известным художником В.Е. Егоровым, когда-то служившим в ателье "Русской золотой серии", и с режиссером В.К. Висковским. Итак, "Русская золотая серия" собирается перекочевать в Германию»[60].

Понимая, что перевод предприятия на территорию вражеского государства едва ли вызовет большой энтузиазм у потенциальных сотрудников, Тиман скорректировал его местоположение в сторону нейтральной Швейцарии и, кажется, не прогадал. На какое-то время этот проект превратил его едва ли не в самую популярную фигуру кинематографической Москвы. Впрочем, самые трезвомыслящие к тимановским обещаниям спасти русскую кинематографию от прозябания и нищеты отнеслись иронически:

«В ожидании его русская кинематография заснула, как сказочная царевна, и ждет не дождется:

— Вот приедет Тиман и разбудит меня. Он возьмет меня с собою в волшебную страну, где цветут эдельвейсы, и где над безднами носятся гордые орлы, и по скалам прыгают легкие серны. Туда, туда в страну вечных снегов и вечного нейтралитета!

А Тиман все не едет!

Коварный, смутивший покой стольких душ!

Жестокий, посуливший славу, деньги, путешествие в благодатную страну и питательный стол.

Неблагодарный, бросивший русскую кинематографию на произвол судьбы!»[61]

Многие кинематографисты встретили проект в штыки. Вера Холодная, например, сделала на этот счет специальное заявление:

«Уж если нам предлагают громадные деньги заграничные фирмы, значит, нас ценят высоко. Но теперь расстаться с Россией, пусть измученной и истерзанной, больно и преступно, и я этого не сделаю. Мне кажется, так думают и другие артисты, и заграничной кинематографии не удастся получить наших козырей в свои руки. Конечно, мечта всякого артиста и моя тоже — сняться в достойном воплощении, в идеально оборудованных заграничных павильонах, так как там техника выше нашей. Но я верю, что когда минует современный кризис — русская кинематография не уступит заграничной»[62].

Призыв «королевы экрана» поддержали и другие кинематографисты, не пожелавшие, правда, указать свои имена: «Мы патриоты. Русскую кинематографию мы не покинем. Она без нас погибнет. Пусть нас снимают русские режиссеры и операторы, лучше это стерпеть, чем сниматься на альпийском пейзаже»[63].

Растущее отчуждение и бойкот московских коллег заставили Тимана перенести вербовочную деятельность на юг России. В июне 1919 г. он приехал в Ростов-на-Дону и сообщил, что «оборудовал кинофабрику в Милане, нанял русскую кинотруппу и ведет

Производство кинематографич. картинъ
Т-во П. Тиманъ и Ко.
(Société P. Thiemann & Co)
Адресъ Правленія и Конторы:
Парижъ — 118, Avenue des Champs Elysées.

Реклама «Товарищества П. Тиман и Ко». Париж. 1920

переговоры об участии в ней балерины В.М. Сазоновой»[64]. После этого предприниматель перебрался в Крым, где завел секретные переговоры с сотрудниками Ханжонкова и Ермольева. «Настроение было тревожное. Все чего-то ждали. Этим воспользовался П.Г. Тиман. Он начал набирать артистов для отправки их за границу, заключил договоры, выдал авансы режиссерам — Волкову и Ларину, артистам — Мозжухину, Лисенко, Римскому, Таланову, Шупинскому, операторам — Бургасову, Фролову и художнику Лошакову[65]. Из этой затеи ничего не вышло. Тиман вскоре уехал и больше в Крыму не появился. Но мысль о возможности съемок русских фильмов за границей продолжала волновать умы киноработников, и впоследствии многие из них выехали за рубеж»[66].

Провал крымских переговоров не смутил Тимана, ему все же удалось уговорить актрису Лидию Рындину участвовать в съемках «грандиозной киномистерии в Египте», съемки которой, судя по рекламным анонсам, были намечены на январь — март 1920 г. под художественным руководством известного французского египтолога Г. Масперо[67].

Военное поражение антибольшевистских сил на юге России отменило этот проект. Тиману пришлось навсегда покинуть страну и перенести дела в Швейцарию, где он открыл русско-германское киноателье, но просуществовало оно недолго. К осени 1920 г. предприниматель переехал в Париж и учредил там «Товарищество П. Тиман и Ко». Новое дело было начато с размахом: главная контора разместилась в фешенебельном здании в районе Елисейских Полей[68], уставной капитал предприятия составил два с половиной миллиона франков, а среди учредителей значились самые именитые представители торгово-промышленной России — братья Тарасовы, И. Манташев и др.[69] К Тиману пришли лучшие мастера русского экрана, добравшиеся тогда до Франции, — Яков Протазанов, Александр Уральский, Владислав Старевич, Николай Топорков, Александр Лошаков, Варвара Янова, Зоя Карабанова, Владимир Стрижевский, Николай Колин и др., которых он сумел завлечь высокими гонорарами и заманчивыми проектами киноэкспедиций на Лазурный Берег, в Египет, Алжир и Испанию. Реальность же оказалась много скромнее: вложив немалые средства в покупку большого съемочного павильона в парижском предместье Жуанвилль, фабрикант сумел реализовать меньше половины анонсированных постановок. Эти картины с интересом приняли публика и критики, но материального успеха они не принесли[70]. Уже следующим летом Тимана покинули ведущие сотрудники, уйдя к И. Ермольеву[71], а мизерные дивиденды разочаровали оставивших дело акционеров. На упадок предприятия указывают и частые переименования: поначалу оно именовалось «Русским обществом Пауля Тимана», а затем — «"Золотая серия" П. Тимана».

Весной 1922 г. он сделал попытку вернуться на российский рынок и от имени группы западных предпринимателей предложил советским киночиновникам проект совмест-

ной прокатно-производственной структуры для работы на российском и европейском рынках[72]. Однако он безнадежно застрял уже на стадии предварительного обсуждения. В конце 1922-го или в начале 1923 г. Тиман переехал в Берлин, где стал концессионером датских и шведских компаний[73]. Тогда же его имя указывалось в рекламных объявлениях компании «Орион-Фильм», о деятельности которой, впрочем, ничего не известно. После 1924 г. имя Тимана исчезло из кинематографической хроники, но, как показывают архивные документы, он остался деятельным, хотя и теневым участником кинопроцесса.

В 1920-е гг. он курсировал между Берлином, Парижем и Ниццей, занимаясь какими-то кинематографическими делами и проектами, и косвенным образом на это указывает некрологическая заметка о кончине сестры его жены Лидии Миквиц в конце марта 1926 г.[74] В сентябре 1928 г., узнав о приезде во Францию Всеволода Мейерхольда, у которого тогда резко осложнились отношения с московским начальством и возникла реальная возможность стать невозвращенцем[75], Тиман с компаньоном и шурином Владимиром Миквицем засыпали режиссера телеграфными предложениями о встрече для обсуждения проекта кинопостановки во Франции или в Германии, но тот почел за благо отказаться от этой работы[76]. В 1931 г. смутная тень Тимана еще чувствуется в парижских киностудиях, но после этого он навсегда исчезает из анналов русского зарубежного кинотворчества.

Роберт Перский

Будучи весьма заметной фигурой в русской кинематографии, Роберт Перский пользовался репутацией предприимчивого, но весьма неразборчивого в средствах предпринимателя, удачливого, но беспринципного издателя и журналиста[77]. В начале 1918 г. он, как и многие, был вынужден закрыть свое московское киноателье и занялся устройством одноразовых спектаклей и концертов, снимая для этого зал балиевского театра «Летучая мышь» в Большом Гнездниковском переулке[78]. Уже летом, опасаясь ареста, Перский покинул красную столицу и отправился по известному маршруту — на юг. Осенью 1919 г. он оказался в Ростове-на-Дону и организовал там учебную киностудию, пригласив преподавать видных мастеров сцены и экрана, которых удалось собрать на территориях, свободных от большевиков[79]. Затея оказалась не ко времени, и студия просуществовала недолго. Зимой 1920 г. Перский занялся прокатом фильмов, и в этом ему довелось однажды выручить былого конкурента — Александра Ханжонкова.

«В это безотрадное время неожиданно приехал в Ялту Р.Д. Перский и, разыскав меня, предложил продать Союзу земств и городов[80], представителем которого он по кинематографии состоит, несколько картин с негативами и всеми имеющимися налицо позитивами. Я, конечно, охотно согласился на это предложение и по приезде еще нескольких членов Земгора сделка эта была оформлена. В уплату за приобретенные картины мне было доставлено два дорожных чемодана, наполненных ассигнациями, причитающимися мне по счету... <...> Я воспрянул духом — в первую очередь была погашена вся без исключения задолженность ателье, но все же оставалась после выплаты таковой уйма денег»[81].

После поражения частей Добровольческой армии под Новороссийском кинопредприниматель эвакуировался в Стамбул, где вернулся к привычному делу: «Большое предприятие затевает специально по кинематографической части инженер Перский, который уже привлек к сотрудничеству целую группу выдающихся русских драматических артистов из числа беженцев, ютящихся сейчас в Константинополе»[82].

Очевидно, эти хлопоты оказались безрезультатными, так как к лету Перский обнаружился уже в Италии, где на одной из студий продюсировал фильм с участием петроградской балерины К. Павловой[83]. Осенью того же года он уже в Берлине — возглавил крупное киноателье «Метаспоп»[84]. В германской столице тогда существовало почти шестьсот предприятий, так или иначе связанных с кинематографом, и нетрудно понять, что шансов занять видное место на местном рынке у эмигранта Перского практически не было, зато его имя было на слуху в русском Берлине[85]. Оставив кинопроизводство, Перский открыл прокатную контору «Сатурн-Фильм»[86], дела которой, впрочем, шли не слишком успешно. В октябре 1923 г. он посредничал в сделках по продаже германских картин советским покупателям и на какое-то время стал официальным представителем организации «Кино-Москва» в Германии[87]. Осенью следующего года Перский был приглашен на пост директора концерна «ВеСти»[88], но прослужил там недолго из-за краха предприятия. В середине 1920-х гг. он окончательно ушел в тень и вышел из нее лишь в феврале 1929 г. Анонимный автор некрологической заметки, по-видимому близко его знавший, отметил, что покойный предприниматель «пользовался повсюду, как среди русских, так и иностранцев, исключительной любовью и симпатиями, ибо был он человеком исключительной энергии, жизнерадостности, ума и обаяния»[89].

Александр Ханжонков

Александру Ханжонкову «повезло» больше других: он был реабилитирован советской властью еще при жизни, и его биография считается изученной лучше других. Однако реальная судьба кинофабриканта была куда драматичнее, чем ее описали биографы[90]. Он уехал из Москвы на юг еще весной 1917 г., а причиной отъезда была вовсе не политика, а прогрессирующая болезнь — тяжелая форма ревматизма, навсегда приковавшая его к инвалидному креслу. Впрочем, физическую немощь Ханжонков компенсировал широкими деловыми планами и желанием поскорее запустить в ход ялтинское киноателье, специально выстроенное для освоения богатой съемочной натуры Крыма. Его воспоминания содержат уникальные сведения о закатном периоде русского экрана и заслуживают большого доверия, несмотря на автоцензуру и вынужденные недомолвки[91]. Согласно рассказу Ханжонкова, попытки кинематографистов укрыться от революционных бурь и потрясений за стенами киноателье были заведомо безуспешными:

«Новый 1918 год был встречен нами в бодром настроении <...>. Однако в начале января начали распространяться слухи о приближении и к нашему изолированному полуострову красных, а в половине января эти слухи подтвердились: в одно серенькое здесь зимнее утро ялтинцы были разбужены оружейной и пулеметной стрельбой — сначала на окраинах, а затем и в центре города. После недолгих боев белые отступили, а красные

вступили, и наступила тишина, прерываемая лишь отдельными выстрелами, но вдруг раздались потрясающие разрывы орудийных снарядов, и многие из обывателей предпочли немедленно переселиться из верхних этажей куда-нибудь пониже. Потом стало известно, что это стрелял из своих орудий стоявший возле мола миноносец "Хаджибей" <...>. Наконец после нескольких крайне тяжелых дней наступило сравнительное успокоение — шли всюду обыски, производились нужные <так!> аресты, но было тихо. Наконец и обыски с арестами прекратились, и жизнь в городе понемногу начала налаживаться. Вспомнили и мы о наших прерванных съемках. И вот <...> была назначена большая съемка великосветского бала уже для новой картины. На этот бал, помимо участвующих артистов, были приглашены и многие из городских обывателей, обладавшие соответствующими костюмами и умеющие хорошо танцевать. Шла репетиция. Шикарные дамские туалеты смешивались с фраками и военными мундирами кавалеров... Вдруг распахивается внешняя дверь, и в ателье входят три вооруженных человека: первый был только с наганом, а сопровождавшие его двое, кроме того, с бомбами и пулеметными лентами.

Всякое движение прекратилось, все, замерев, ждали, что будет. Я, сидевший возле оператора на своем колесном кресле, при воцарившейся мертвой тишине объяснял вошедшим, почему здесь такое "сборище" и почему на этом сборище находятся люди в "белогвардейских" мундирах.

Объяснение мое было, видимо, вполне удовлетворительным, так как старший немедленно отпустил своих конвоиров и, отрекомендовавшись начальником войск Ялтинского района Нератовым, попросил<ся> остаться на съемке, так как он очень интересуется кинематографическим делом. С этого и началось наше знакомство с Нератовым, избавившее нас от целого ряда неприятных проформ, естественных при всякой новой власти, и принесшее нам немалую пользу <...>. Он сам настолько увлекся кинематографией, что вскоре <...> обнаружил свои недюжинные способности как актер <...>, мечтал в будущем сделаться киноартистом и при всякой возможности присутствовал на наших съемках»[92].

Следует напомнить, что в первые дни после установления «рабоче-крестьянской власти» в Ялте и ее окрестностях ее представители без суда и следствия убили от ста до двухсот человек, в большинстве своем — беспомощных офицеров-фронтовиков, лечившихся в местных санаториях и госпиталях. Самым кровавым эксцессом тех дней стала публичная казнь на портовом молу, когда «офицерам привязывали тяжести к ногам и сбрасывали в море, некоторых после расстрела, а других — живыми. Когда после прихода немцев водолазы принялись вытаскивать трупы из воды, они оказались на дне моря среди стоявших во весь рост, уже разлагавшихся мертвецов»[93]. Грабежи, аресты и бессудные казни, прокатившиеся по всему Крыму, были направлены против «непролетарских» слоев населения, так что обретение высокого советского покровителя было нечаянным подарком судьбы, дававшим шанс продлить существование кинематографического предприятия:

«18-й год заканчивался, и 19-й наступал в тяжелой атмосфере полной неизвестности даже ближайшего будущего. Сообщение с Москвою было прервано, и мы остались и без денег, и без пленки. Работы в ателье остановились, а задолженность сотрудникам все возрастала.

Я старался что-либо продать или где-либо занять, но никто и ничего не покупал, так как все и всё продавали, даже покупателей на драгоценности не находилось, несмотря на их дешевую цену. <...> Стоимость денежных знаков падала с катастрофической быстротой, и уже даже в повседневных расчетах фигурировали только тысячи и десятки тысяч...

Положение наше казалось прямо безвыходным... но вот к концу этой ужасной зимы к нам совершенно неожиданно приехали из Москвы командированные за приобретением как готовых картин, так и сырой пленки директор нашей <московской> фабрики Ф.К. Бремер и с ним представитель Государственного Киноуправления К.Н. Брен. Они с большим трудом и риском... добрались до Крыма каким-то особо кружным путем — сначала на Минск, затем между Сарн<ами> и Ровно более ста верст на лошадях; в Проскуров они попали непосредственно после еврейского погрома, учиненного петлюровцами и, наконец, через Жмеринку и Одессу прибыли к нам. Брен закупил у нас четыре негатива картин, поставленных целиком в Крыму <...>, но денег за них заплатить, конечно, не мог, а предложил доставить их при первой возможности в Москву <...>, где и будет учинен соответствующий расчет. Одновременно была получена приличная сумма денег из Ростова-на-Дону, на которую удалось приобрести только что появившуюся из Константинополя партию как негативной, так и позитивной пленки[94]. Однако положение это было непродолжительно, так как раннею весною опять произошла перемена власти со всеми непременными в таких случаях треволнениями[95]. Белые оставили Крым, и после нескольких дней безвластия вступили красные, и тут произошли события, надолго врезавшиеся в мою память: все крупные домовладельцы и предприниматели в Ялте были обложены контрибуцией; на меня было наложено несколько миллионов рублей (не то четыре, не то сорок), которые я внести не имел никакой возможности, несмотря на то что миллионы к тому времени стали совсем маленькими. <...> За невзнос таковой последовало распоряжение о моем аресте. Как не могущего ходить, меня доставили на моем колесном кресле к месту сбора всех неплательщиков, а оттуда к месту их заключения — в подвал гостиницы "Ореанда". <...> В вестибюле "Ореанды" мне пришлось несколько задержаться, так как кресло мое по ширине никак не проходило по лестнице, ведущей в подвал, и это неожиданное обстоятельство было необыкновенно кстати, так как вскоре последовало распоряжение о моем и жены освобождении. <...> Ателье начало работать, <но> съемки были временно прерваны в связи с очередной переменой власти: красные войска ввиду приближения белых ушли из Крыма — это было в половине лета 1919 года. Ялта стала представлять из себя какой-то интернациональный порт: тут появлялись, сменяя друг друга, разные союзнические военные суда — то французские, то итальянские, то американские, но хозяевами положения себя чувствовали явно англичане, одно-два судна которых обычно стояли на рейде, а экипажи их разгуливали по набережной <Ялты> и фокстротировали по кафе»[96].

Как бы ни хотел мемуарист скрыть от советского читателя «сомнительные» детали ялтинской жизни, его рассказ недвусмысленно показывает, что нормальная жизнь восстанавливалась в Крыму только под властью Добровольческой армии. И в этот раз кинопредприниматели приняли ее как освободительницу — ведь за три месяца своего правления большевики полностью парализовали работу, «социализировав» оборудование и помещения съемочных ателье и экспроприировав их финансовые активы[97]. Смена власти

КАЗАЧЬИ ДУМЫ

Ежедневная безпартійная газета

Цѣна 2 руб.

№ 30.

Четвергъ 12-го Декабря 1919 года.

Важнѣйшія извѣстія:

Успѣхи казаковъ у Днѣпра и Бобруйска.

Бои на фронтѣ Ген. Кутепова.

Реорганизація системы Управленія.

На Терскомъ Войсковомъ Кругѣ.

РЕДАКЦІЯ:

КОНТОРА:

КИНО-ДЕНЬ 13-го ДЕКАБРЯ.

Въ пятницу 13-го декабря мы зовемъ Васъ въ кинематографъ. Идите всѣ въ Кино-театры: въ „Кино-Паласъ“, „Монъ-Плезиръ“, „Имперіалъ“ и „Кино-Арсъ“. Весь валовой сборъ съ этого вечера пойдетъ на покупку теплыхъ вещей для нашихъ доблестныхъ защитниковъ. Мы просимъ Васъ въ этотъ день посѣтить кинематографы; Вы принесете помощь фронту. а вѣдь они, голодные, холодные и больные, даютъ Вамъ возможность, сидя въ теплѣ, любоваться экраномъ. НЕ ЗАБЫВАЙТЕ О ФРОНТѢ. Пусть даже Ваше удовольствіе пойдетъ на пользу героямъ.

МЫ ЖДЕМЪ ВАСЪ въ ПЯТНИЦУ!!!

Союзъ женщинъ.

Объявление: «Кино-день 13 декабря». Екатеринодар. 1919

возродила кинематографическую жизнь и, несмотря на множество организационно-технических трудностей (главной из них был хронический дефицит пленки, эпизодически контрабандой доставлявшейся из Стамбула), она почти вернулась к прежней норме. Летом 1919 г. Ханжонков завязал переписку с Всеволодом Мейерхольдом, изнывавшим от безделья и безденежья в Новороссийске. Перед этим режиссер попросил фабриканта помочь ему перебраться в Ялту, и тот взялся помочь:

«Работать мы будем безусловно. Посылаю Вам одобренный Вами <...> сценарий “Ингеборг” Тетмайера. Также принял все меры к розыску и доставке Вам романа “Печали сатаны” Марии Корелли. Для исполнения <...> я намерен пригласить Ив. Мозжухина, который изъявил согласие участвовать в Вашей постановке. Как только получу книги “Ингеборг” и “Печали сатаны” — тотчас вышлю*. У нас остается вопрос о гонораре Вашем совершенно невыясненным, а потому я буду Вам очень благодарен, если Вы выскажете Ваши пожелания, в ожидании чего шлю Вам сердечный привет и пребыв<аю> с совершенным почтением. А. Ханжонков»[98].

И все же главным производственным партнером ялтинских киноателье был ОСВАГ — агитационно-пропагандистская структура Добровольческой армии. Еще в январе 1919 г. пропагандист «белогвардейского» экрана Владимир Амфитеатров-Кадашев выработал его тематические приоритеты и производственные планы:

«1) хроника событий <...>;

2) большие картины “американского” типа с определенной антибольшевистской тенденцией <...>;

3) комедии, для коих наша современность дает богатейший материал. <...> Последние два вида фильм могут быть осуществлены двояким способом: или при помощи собственных сил, что сложнее, так как надо организовывать труппу и, самое главное, по-

* А пока постарайтесь найти их в Новороссийске (примеч. А.А. Ханжонкова).

строить ателье, коего в Ростове, конечно, не имеется... или же путем сдачи "на подряд" постановок по нашим сценариям крымским фирмам — Ханжонкову, Ермольеву etc. Это выгодно в смысле быстроты»[99].

Вскоре эти задачи были конкретизированы: «Киноотдел в своих картинах дает снимки трех родов: хроника Гражданской войны, художественно-воспитательные картины, фильмы научного содержания. Хроника Гражданской войны послужит ценным материалом для создаваемого исторического киномузея. С другой стороны, картины эти дают наилучший агитационный материал. Киноотдел произвел съемку харьковской "чрезвычайки". Картина производит гнетущее впечатление, создавая определенное отношение к большевикам и их режиму. В Харькове удалось раскопать и произвести съемку почти с 300 трупов, причем на всех — следы необычайных истязаний. Не приходится говорить о том, что демонстрация такого вполне объективного и точного кинопротокола дает в агитационном смысле гораздо больше, чем целый ряд воззваний и митингов. Киноотдел выпускает также серию художественно-военных научных картин, которые будут демонстрироваться в передвижных кино по селам и деревням освобожденных местностей. Выпуская такого рода картины, отдел ставит себе серьезное задание: перевоспитать народные массы, обуздать и укротить грубые нравы и инстинкты. С этой целью киноотдел заготовил и на днях начнет демонстрировать... ряд картин высокохудожественного замысла, лишенных порнографических моментов, присущих большинству нынешних картин. <...> В деле агитации красной нитью проходит лозунг "Единая свободная Россия". Никоим образом не допускается пропаганда, могущая вызвать классовый или национальный антагонизм. Руководящие принципы работы — политическая трезвость и умеренность, неутомимая деятельность, бодрая вера в конечный успех»[100].

Деньги на новые постановки ОСВАГ направил кинопроизводителям вскоре после освобождения Крыма от большевиков. Немаловажно и то, что сам Ханжонков воспринял идею антибольшевистской кинопропаганды как общественное служение, тем более что к этому были и личные мотивы — осенью 1919 г. его московская кинофабрика со всем движимым и недвижимым имуществом, кинотеатр на Триумфальной площади и даже негативы прежних постановок были национализированы новой властью. В октябре того же года он возглавил работу специального съезда кинопромышленников юга России, на котором участники договорились «выпустить коллективным изданием художественно-агитационные ленты для принесения в дар командующему Вооруженными силами юга России, а все доходы от проката картины обратить на нужды борьбы с большевиками»[101].

Антисоветские картины времен Гражданской войны никогда не привлекали к себе внимания киноисториков. Их число остается неизвестным, поскольку победители безжалостно уничтожили пленки, а все иные свидетельства о них засекретили, так что самый дотошный исследователь, составивший фильмографический список отечественных картин этого периода, вынужденно ограничивал свои описания глухим комментарием: «Содержание не установлено»[102].

Тем не менее в сохранившемся массиве несоветской печати периода Гражданской войны содержится немало информации на сей счет. Первым и, судя по всему, самым ярким опытом антибольшевистской кинопропаганды был фильм Якова Протазанова, поставлен-

ный осенью 1919 г.: «Кинофабрикой И.Н. Ермольева закончена постановкой грандиозная агитационная картина “Голгофа женщины”, в которой заняты лучшие силы кинотруппы. По содержанию сценарий рисует все прелести большевистской жизни. Эта картина, потребовав большую сумму на постановку, принесена кинофабрикой в дар Добрармии и препровождена в Киноотдел пропаганды. Вскоре она будет демонстрироваться на Украине и на Дону»[103].

Ростовский рецензент фильма отметил: «До сих пор мы привыкли видеть, что русское кино в смысле выбора сюжетов действует как-то в стороне от жгучих вопросов современности. Его излюбленные темы — или салонный роман на основе сильной драмы <так!>, или история с великосветскими и иными бандитами, сыщиками, погонями и стрельбой. Только в самое последнее время русское кино вступило на новый путь, который его давно ожидал. Это — путь отражения страшной правды наших дней, где гнусность и низость предателей России являются фоном для высокого героизма тех, кто борется за ее возрождение. Недавно в Ростове шла одна из таких кинопьес, исполненная фирмой Ермольева, — “Голгофа женщины”. Там было показано с потрясающей силой страдание женской любящей души, у которой жизнь отнимает все, что ей дорого. Пьеса шла с большим успехом в театре “Солей”»[104].

В начале ноября того же года на экраны был выпущен агитфильм «Жизнь — Родине, честь — никому», снятый на средства Михаила Трофимова по заказу Комитета скорой помощи чинам Добровольческой армии и другим Вооруженным силам Юга России имени генерала М.В. Алексеева[105]. По сообщению газеты, «в день первой годовщины Добровольческой армии картина эта демонстрировалась бесплатно для народа в городском саду в Ялте; смотреть ее собралась такая масса народа, что положительно негде было яблоку упасть. На сеанс собрались даже жители окрестностей Ялты из Ливадии, Ореанды, Массандры и др. Картина имела колоссальный успех. Отдельные сцены потрясающего драматизма вызывали слезы. Появление на экране частей Добровольческой армии встречалось криками “Ура!” и громкими аплодисментами»[106].

В одной из неустановленных пока антибольшевистских постановок дебютировал на экране Евгений Лурье, ставший впоследствии знаменитым декоратором европейских и американских киностудий. В 1919 г. он жил в Ялте и однажды по случайности был приглашен на съемки картины «Черные вороны»[107] в качестве статиста:

«Вместе с несколькими молодыми людьми я должен был изображать красногвардейца <...>. Мы должны были ворваться в помещичью усадьбу, разорить ее, убить всех обитателей и в конце концов сжечь дом. Нам выдали военную форму, фуражки с красными звездами и разномастную коллекцию ружей и револьверов. Другие статисты были одеты в форму моряков и увешаны пулеметными лентами. Режиссер Волков, темноволосый человек с большим чувством превосходства над окружающими, с сомнением оглядел нас и наставительно пояснил, что мы должны играть правдоподобно и при этом не смотреть в камеру и не смеяться. В этот момент какой-то человек в кепи и в немыслимом спортивном костюме посмотрел на небо через темное стекло и заметил: “Мы должны быстро начать съемку, иначе придется ждать еще час, пока разойдутся облака”. Однако нам все же пришлось потерять час, ожидая, пока установится нормальный свет. <...> Камера была уста-

новлена внутри гостиной. Эпизод начинался с нашего появления в комнате и затем следовало разрушение всей ее обстановки.

— Будьте свирепы. Будьте жестоки. Будьте правдоподобны, — вкрадчиво уговаривал нас Волков.

Со всей возможной тщательностью мы последовали его инструкциям и начали крушить все, что поддавалось разрушению. "Бейте люстру, разбейте ее!" — кровожадно кричал его ассистент. Под ударами ружейных прикладов с нее посыпалось стекло. Один находчивый статист распорол штыком диванную подушку, и из нее вырвались клубы перьев. Это зрелище произвело на меня комический эффект. Я начал смеяться, сбивая при этом со стен картины и круша расставленные повсюду цветочные вазы. При этом я никак не мог сдержать истерического смеха. "Прекратите смеяться, идиот!" — зло крикнул мне ассистент, но я не мог остановиться. Волков приказал ему замолчать, однако тот подскочил ко мне, готовый ударить. Волков остановил его и возбужденно сказал: "Это было очень хорошо, очень реалистично, это животный смех человека, опьяненного своей властью. Очень хорошо". Дублей этой сцены не делали, потому что в комнате больше не осталось целой мебели. К тому же солнце снова ушло за облака, и на этом съемочный день закончился»[108].

Провал летнего наступления деникинских войск на Москву самым непосредственным образом отразился на судьбах крымского кинопроизводства. Политический развал и экономический хаос, охватившие белый юг, прервали его финансирование. Тем не менее в 1919–1920 гг. в ялтинских ателье еще теплилась жизнь. Здесь начинались экранные карьеры будущих любимиц германского экрана 1920-х гг. — Ксении Десницкой[109] и Ольги Орг (Беляевой), дебютировал как актер Григорий Мечиков, ставший впоследствии незаменимым техническим сотрудником киностудий Парижа[110], и др. Судьбы некоторых кинематографистов были трагическими: накануне эвакуации белого Крыма покончили с собой популярные актеры Нина Вяземская и Владимир Неронов, сотрудники белой контрразведки арестовали по политическому обвинению и расстреляли актера Константина Джемарова[111].

В начале 1950-х гг. Владимир Набоков в своих воспоминаниях причудливо смонтировал образы белого Крыма с кинематографическими коннотациями. Описывая свою жизнь в Гаспре весной 1919 г., он припомнил о неожиданной встрече с Иваном Мозжухиным на киносъемке, но, судя по всему, этот рассказ основан не на реальности, а на зрительских впечатлениях от увиденного в берлинском кинотеатре мозжухинского Хаджи-Мурата: «Однажды, поднимаясь на Ай-Петри в поисках местного подвида испанской сатириды, я встретился на горной тропе со странным всадником в черкеске. Его лицо было удивительным образом расписано желтой краской, и он, не переставая, неуклюже и гневно, дергал поводья лошади, которая, не обращая никакого внимания на всадника, спускалась по крутой тропе, с сосредоточенным выражением гостя, решившего по личным соображениям покинуть шумную вечеринку. В несчастном Хаджи я узнал знакомого нам... актера Мозжухина, которого лошадь уносила со съемки. "Держите проклятое животное", — сказал он, увидев меня, но в ту же минуту, с хрустом и грохотом осыпи, поддельного Хаджи нагнало двое настоящих татар, а я со своей рампеткой продолжал подниматься сквозь бор и буковый лес к зубчатым скалам»[112].

Возвращаясь в белый Крым, еще раз напомним о том, что благодатный юг, куда так стремились московские кинематографисты, дал им недолгую передышку, и она неумолимо приближалась к концу. Вот как об этом писал Ханжонков:

«Ялтинская вспышка кинопромышленности 1919 года явно затихала: продавать картины было некому, эксплуатировать их также было негде, так как все ближайшие районы были или охвачены Гражданской войной, или совершенно потрясены ею. В конце 1919 года я откровенно заявил сотрудникам, что у нашей фирмы на ближайшее время нет никаких определенных планов, а также что и приток денег совершенно иссякает... а потому и советовал каждому, кому представляется хоть какая-либо возможность устроиться где-либо на какую-либо работу, то отнюдь не упускать этого случая. <...> Печальное начало 20-го года было и началом конца всей дореволюционной русской кинематографии.

Еще шевелились по кафе какие-то перепродавцы поставленных и еще не поставленных картин, они предлагали их каким-то покупателям из Константинополя на какие-то страны, но из десяти налаживаемых ими дел в лучшем случае удавалось одно, около которого они все под разными предлогами и кормились <...>. В промежутках времени между получением денег... наше крымское ателье очень нуждалось в средствах, я даже помню случай уплаты очередного жалованья еще не уехавшим сотрудникам... мылом! <...> Это мыло предлагал наш кассир всем, кто приходил за причитающимся ему, по тогдашней терминологии, жалованьем. Некоторые отказывались, а некоторые брали отсчитанные пакетики с мылом и продавали их на базаре, удовлетворяли на вырученные деньги свои наиболее острые нужды.

Каждый по-своему искал выхода из создавшегося положения — один из наших сотрудников... занялся "раскопкой древностей" и продажей их приезжим англосаксам, особенно гордившимся своими познаниями в этой области. Охотнее всего они приобретали ассирийские амулеты многовековой давности с не совсем скромными с европейской точки зрения изображениями <...>, за которые "знатоки" так охотно выкладывали свои фунты или доллары, а еще охотнее — разные продукты питания. <...> К осени 1920 года кинематографистов в Ялте почти не осталось, а оставшиеся, не имея возможности заниматься по своей специальности, занялись делами, ничего общего с кинематографией не имевшими: одни продавали сахарин вместо недостающего сахара, другие покупали и продавали бриллианты понаехавших в Крым людей с остатками своих средств, а третьи — просто коммиссионерствовали. <...> Я лично выехал за границу для лечения, а возвратился уже тогда, когда частное имущество было национализировано»[113].

Выезд на лечение был дипломатическим предлогом. Прикованный к инвалидному креслу Ханжонков дольше других хранил веру в победу Белого дела и покинул страну лишь в ноябре 1920 г. — «в последнюю эвакуацию Крыма»[114]. С собой он мог взять немногое, но немалую, как можно думать, часть его багажа составили фильмовые негативы. При этом предприниматель был, очевидно, уверен в краткосрочности своего отсутствия и планировал воспользоваться заграничной поездкой для возобновления контактов с европейскими партнерами, которые прервала война[115].

Исход из Крыма в ноябре 1920 г. описан многими и по-разному. Кто-то, например, передал свои ощущения и мысли в непритязательных виршах:

Судов бесчисленных армада,
Людьми кишащая до дна,
Вливалась в воды Царьграда,
И мук, и горечи полна...
Плечом к плечу здесь юный воин,
Седой согбенный генерал,
Солдат, профессор, простолюдин,
Краснокрестовский персонал.
Здесь адвокат, купец, чиновник,
Подросток, юноша, сановник,
Детей испуганная стая,
И безутешная вдова,
Старуха-бабушка седая,
И, в ранах, внука голова.
Одними мыслями полна
Та разношерстная толпа:
Оплот последний взят врагом —
Надежды луч угас,
Нет места нам в краю родном,
Нет родины у нас...[116]

У других плавание к чужим берегам было прочно связано с экраном. Покинувший Севастополь на английском плавучем госпитале прапорщик Добровольческой армии Антонин Ладинский описал свои впечатления так:

«Погрузка заканчивалась. На палубе лежали на носилках последние раненые. Троекратный гудок, и вдруг берег покачнулся. Русская земля медленно поплыла назад. На глаза навертывались слезы. Многие, может быть, видели ее в последний раз. Берег удалялся быстрее и быстрее. <...> Черное море было угрюмо и пустынно. До самого Константинополя "Панама" не встретила на пути ни одного парохода, ни одного огонька не мелькнуло ночью в бесконечных черных пустынях. <...> На третий день показался в тумане Стамбул. <...> А после Стамбула — длинная кинематографическая лента путешествия. Прозрачная зеленоватая вода Мраморного моря. Скудные берега Дарданелл. Лиловый хоровод архаических Циклад. Лупоглазые, большеротые дельфины, смутно напоминая о музейной мраморной богине, описывали в воздухе красивую кривую и плюхались в воду. Ветер относил в сторону стаю чаек. <...> Сердце сосала тоска по родине. Но блаженное море, дельфины, соленые брызги воды, с размаху ударявшейся в иллюминатор, встречный карго* под бело-голубым греческим флагом рассеивали, услащали разлуку. Вода пышной белой пеной кипела за кормой. Воздух был непривычно сладок, влажен и полон морской смолистой свежести. Вот каков был этот незнакомый, знаемый только по книгам мир, блистающий, как в первые дни творения!»[117]

* Грузовое судно.

О том, каким физическим и психологическим стрессом была эвакуация для обездвиженного Ханжонкова, остается лишь гадать, но достоверно известно, что его деловая энергия от этого ничуть не пострадала. Прибыв в Стамбул, он тут же открыл прокатную контору, предложив местным кинозалам постановки прежних лет[118]. Их репертуар был рассчитан на определенного зрителя, так, во всяком случае, обстояло дело с фильмом «Воцарение Дома Романовых» — Ханжонков явно рассчитывал на беженскую аудиторию, симпатизировавшую монархической идее[119]. Через некоторое время он расширил дело и учредил производственную компанию «Кинофильма», пообещав пышные костюмные драмы на сюжеты турецкой истории, а также анонсировал открытие собственного кинотеатра для их монопольного показа[120]. Когда на Босфор из Батума прибыла группа артистов МХТ, Ханжонков добился их согласия на участие в своих кинопостановках, но дальше обещаний дело не пошло. «Художественники» вскоре уехали на гастроли по Балканским странам и далее — в Европу, а следом за ними отправился и Ханжонков, поверивший туманным актерским обещаниям[121]. Эти гастроли затягивались, и, добравшись в марте 1921 г. до Вены, фабрикант решил остановиться, объявив об открытии там нового кинопредприятия[122]. Переход к оседлости был необходим ему ввиду обострения болезни и лечения в Базеле, а кроме того, эта пауза казалась выгодной и стратегически: относительно стабильная Австрия с ее размеренным бытом оставалась в стороне от суеты и неопределенности кинематографического Берлина, но вместе с тем занимала выгодное положение на пересечении европейских маршрутов. Все еще веря обещаниям московских актеров, Ханжонков интриговал публику анонсами о предстоящей экранизации знаменитого спектакля МХТ «Николай Ставрогин» по Достоевскому и другими сюжетами, предполагавшими участие артистов знаменитого театра[123].

Однако в 1922 г. начались неудачи. Первая венская кинопостановка Ханжонкова, осуществленная режиссером софийского драматического театра Николаем Лариным с участием оператора Николая Топоркова, актеров Лидии Рындиной, Владимира Стрижевского и др., оказалась столь неудачной, что даже не вышла на экран. Весной в Вену наконец приехали актеры МХТ, но встреча с ними принесла киноофабриканту жестокое разочарование: окрыленные международным успехом, гастролеры забыли о прежних договоренностях и, невзирая на новые посулы, решительно отказались от участия в его постановках[124].

Расстроенный Ханжонков решил отойти от производства картин и взялся за нетривиальный, рискованный проект — эксперименты со звуковым кино[125]. Эта область сулила необычайно выгодные перспективы, хотя он понимал, что обойти западных конкурентов, располагавших несравнимыми финансовыми и техническими возможностями и начавших эти опыты много раньше его, будет очень трудно[126]. И все же Ханжонков решил рискнуть — и проиграл. Его спутница в заграничных скитаниях Вера Попова описала эмигрантские годы очень скупо и объяснила эту работу как подготовку к возвращению на родину, хотя совершенно очевидно, что мысль о репатриации (если она вообще тогда возникала) была обусловлена иными, более вескими причинами: «1921 год застал Александра Алексеевича на лечебном курорте в городе Бадене под Веной. Здесь он с двумя инженерами, А.А. Куликовым и Ф.М. Синициным, а также техником Самохваловым занялся работой по изобретению звукового кино. Не имея материальной базы, за исключением небольшой

субсидии одного крупного коммерсанта, Ханжонков <заложил> даже носильные вещи, чтобы изыскивать средства на содержание своих помощников и на закупку в Германии, Англии и Бельгии нужных ламп и деталей к конструируемому аппарату. В это время в Вене начало функционировать советское полпредство, куда Ханжонков одним из первых подал заявление о желании возвратиться на родину. После годовой работы над звуковым кино появилась надежда на успешное ее завершение, уже были слышны, правда очень тихо и сипло, звуки, записанные на пленку, импровизированного оркестра. К великому огорчению всех участников работы, закончить таковые не удалось: они затянулись из-за недостатка средств, а в это время другие изобретатели опередили Ханжонкова, запатентовав и выпустив свои изобретения по звуковому кино. Многие заграничные фирмы предлагали Александру Алексеевичу организовать у них отдел производства русских фильмов; многие киноделыцы, знавшие Ханжонкова по прежней его деятельности, предлагали ему деньги на организацию в Италии или Германии собственного кинодела, но Александра Алексеевича тянуло обратно на родину, и в конце 1923 года он с радостью принял предложение возглавить в Москве смешанное акционерное общество "Русфильм"»[127].

Действительно, провал звукового проекта разорил Ханжонкова и радикально переменил его профессиональный статус: из видного, по эмигрантским меркам, предпринимателя он превратился в безработного, ищущего должности наемного служащего. Трезво оценив свои финансовые и прежде всего физические возможности, он пришел к выводу, что наилучшим выходом из создавшегося положения было бы возвращение в Россию: «В 1923 году он получил от советского правительства предложение вернуться в Москву для восстановления своей бывшей фабрики»[128].

Дальнейшие события показали, что за этим последовал новый, еще более драматичный поворот в судьбе Ханжонкова и его близких: «Приняв НЭП за конец большевизма, А.А. дал согласие вернуться на родину. С этого дня жизнь Ханжонкова и его семьи представляла сплошное мытарство. Ханжонков состоял под непосредственным наблюдением ГПУ, а его жена должна была раз в неделю ходить туда на регистрацию. Общество "Русфильм", куда был приглашен Ханжонков, не открылось, организатор и главные деятели общества были арестованы, а их имущество конфисковано. Ханжонкова пригласили работать консультантом производства в Госкино, но после первой же критики поставленного им фильма Ханжонкова вновь отстранили от работы, и он перешел в акционерное общество "Пролеткино" (бывш. Д. Харитонова). Здесь к нему прикомандировали для надзора трех партийцев, которые должны были контролировать всю работу Ханжонкова. При такой обстановке Ханжонков не мог работать, и в конце 1925 г. ушел и из "Пролеткино".

К этому времени в высших кругах было решено централизовать всю кинематографию, а так как для этого надо было найти мотивы, ГПУ в одну ночь арестовало деятелей отдельных кинематографических предприятий, в их числе — Ханжонкова и его жену. В 1927 г. Ханжонков был приговорен к шести месяцам тюремного заключения. В 1929 г. его лишили права голоса и даже хлебной карточки. Жена Ханжонкова была "вычищена по второй категории" как "классово-чуждый элемент, враждебно относящийся к советской власти, что можно видеть из того, что она проживает совместно с мужем, лишенцем Ханжонковым"[129]. Несмотря на все просьбы Ханжонкова, его не отпустили за границу, но и не да-

вали работать внутри страны. Все эти переживания тяжело отразились на Александре Алексеевиче, и он заболел параличом обеих ног»[130].

Это описание в общем верно передает перипетии, последовавшие за возвращением Ханжонкова на родину, но нуждается в детализации, поскольку его случай был частным эпизодом запутанной международной интриги, развернутой советскими чиновниками от кино вокруг общества «Русфильм»[131]. Весной 1920 г. в Берлине открылось акционерное общество под названием «Россия-Фильм». По заявлению его руководителей, «при постановке фильм предполагается обращать главное внимание на русскую бытовую сторону, что до сих пор не удавалось так называемым "русским фильмам", руководимым немецкими режиссерами. <...> Цель "Общества Россия" <так!> — добиться здесь, в Берлине, иллюзии, что картины сделаны в России, т.к. сбыт их рассчитан не только на Германию и заграницу, но и на настоящую Россию, где в настоящее время, вследствие технической невозможности, производство новых фильм до крайности затруднено». Дебютной постановкой предприятия был назван фильм «Кара» по сценарию Александра Вознесенского, к съемкам которого были привлечены русские и германские артисты[132]. В это же время началась реорганизация компании, переименованной в «Руссо-Фильм». После обновления ее уставной капитал составил 2 миллиона марок, а среди участников актерской труппы назывались имена Елены Полевицкой, Веры Каралли, Зои Карабановой, Натальи Лисенко, Тамары Дуван, Ивана Мозжухина, Василия Вронского и др. Кроме того, руководителями было обещано, что «общество, идя навстречу интересам русской колонии Берлина, предполагает привлекать к участию в съемках в качестве статистов и исполнителей вторых ролей исключительно русскую публику»[133]. Исполнительным директором «Руссо-Фильм» стал известный в русском Берлине общественный деятель Яков Бродский[134], обеспечивший производство новой постановки — в октябре 1921 г. на берлинские экраны вышла киноверсия пьесы Владимира Винниченко «Черная пантера»[135].

К тому времени в советской России был введен НЭП, а в ноябре в Москве было зарегистрировано первое частное кинотоварищество «Факел» во главе с театральными деятелями М. Шлуглейтом и А. Бахрушиным. Они заключили договор с Всероссийским фотокино отделом (ВФКО) об аренде здания 1-й Госкинофабрики (бывш. А. Ханжонкова) на Житной улице, с тем чтобы возобновить в нем производство фильмов[136]. В начале 1922 г. руководители предприятия объявили о предстоящей экранизации «Идиота» Достоевского (реж. и сцен. Александр Иванов-Гай, худ. Владимир Егоров, исполнитель главной роли Владимир Максимов)[137], но по каким-то неведомым теперь причинам работа над фильмом застопорилась, а еще через год Коллегия Наркомпроса расторгла соглашение с «Факелом», ссылаясь на неисполнение фирмой взятых обязательств по восстановлению арендованных производственных площадей[138], и передала их в декабре 1922 г. новообразованному Госкино. По-видимому, это неожиданное решение было продиктовано желанием советских чиновников удержать контроль над кинопроизводством и их патологическим недоверием к конкурентам-частникам. Так, во всяком случае, можно истолковать комментарий руководителя «Факела»: «В этом была бы, пожалуй, победа, если бы Госкино было бы под силу самостоятельно поднять русскую кинопромышленность. <...> Для поднятия русской кинематографии необходимо бросить в нее немедленно капитал не менее чем в 10 мил-

лионов рублей золотом. Располагает ли Госкино государственными кредитами в таком размере? Конечно нет. Может ли оно найти в таком размере частный капитал? Это больше чем сомнительно. При таких условиях надо очень опасаться, что, убив все возможности развития русской кинематографической промышленности путем частной инициативы, Госкино подменит возрождение кинопромышленности созданием ублюдочного киноглавка, который, быть может, и будет давать государству некоторые барыши, но будет совершенно бессилен в то же время вывести русскую кинематографию из того кустарного забытья, в котором она пребывает»[139].

С этой оценкой солидаризовался и другой представитель частной инициативы: «Какие могут быть планы у частных фирм и коллективов, когда их нет даже у государственного органа <…>? Я не очень верю в возрождение русского производства при современных условиях. Аппаратов нет, сырья нет, хороших лабораторий нет, ателье, пригодных для производства фильм, с которыми можно было бы выйти на заграничный рынок, — нет <…>. А кадры работников — где они? Когда-то очень хороший состав работников теперь распылен, часть за границей и занимает по праву видное место в производстве, а оставшиеся в республике в силу пятилетнего бездействия или совершенно отошли от кино, или утратили значительную часть своей квалификации. <…> Все сказанное мною заставляет смотреть пессимистически на будущее — будет ряд попыток (в большинстве неудачных), с одной стороны, и ряд инструкций, разъяснений и ущемлений, с другой, а результат — мирное “объединенное” сидение обеих сторон у разбитого корыта»[140].

Поскольку летом 1922 г. имя Ханжонкова упоминалось в связи с кинотовариществом «Факел»[141], можно предположить, что его руководители рассчитывали развернуть дело при финансовом и организационном участии зарубежных партнеров, а лучшего сотрудника, чем бывший владелец арендованной ими кинофабрики, приглашенный в качестве представителя берлинского общества «Руссо-Фильм», было не найти. Переговоры на этот счет заведующий ВФКО Лев Либерман начал осенью 1922 г. и уже в феврале 1923-го раскрыл некоторые детали соглашения, подписанного им с некоей «группой капиталистов». Суть дела свелась к тому, чтобы «образовать смешанное общество с основным капиталом в 500 тысяч рублей золотом, причем 53 процента паев передаются бесплатно в распоряжение Госкино. Частная группа готова предоставить обществу кредит не меньше 150 000 рублей золотом в первый же год, а в дальнейшем увеличить кредит не менее чем до 500 000 золотых рублей. Правление общества должно находиться в Москве и состоять из пяти лиц, из коих три лица, в том числе и председатель правления, входят от Госкино. Два директора-распорядителя, один от Госкино, другой от частной группы, действуют согласно директивам и в пределах производственного плана, разработанного правлением. Госкино передает этому обществу на началах аренды 2 крупнейших фотокинопредприятия и свои прокатные конторы, <…> вся прибыль смешанного общества распределяется таким образом, что <…> 60 процентов идут в Госкино, а 40 процентов в пользу частной группы, входящей в общество. Это предложение сделано группой, в кредитоспособности которой мы убедились. В обеспечение серьезности предложения группа в момент подписания устава общества коллегией НКП готова внести 150 тысяч зол<отых> рублей в деньгах или в экспортном товаре в Москве и одновременно обеспечить кредиты для ремонта

ателье и первых постановок <...>. Группа гарантирует выполнение следующей производственной программы: изготовление 4–5 фильм в первый же год с расчетом на мировой рынок и до 20 постановок <...> культурно-просветительного характера для внутреннего рынка. <...> Бывших русских кинопредпринимателей Госкино охотно привлекает в виде спецов. Один из них выезжает в скором времени из Берлина в Россию»[142].

Мы уверены в том, что неназванным «спецом» был именно Ханжонков, и, по-видимому, его переезд в Москву был одним из главных условий соглашения ВФКО с владельцами «Руссо-Фильм». Сам он объявил о возвращении лишь в мае 1923 г., но из-за сложной хирургической операции и непростых личных проблем отложил его до конца года[143]. Дело в том, что к тому времени в семейной жизни Ханжонкова произошли большие перемены. Его семья распалась: дети — Николай и Нина — учились в Чехословакии[144], а жена[145] наотрез отказалась возвращаться вместе с ним в советскую Россию. Напротив, она решила остаться в Берлине и заняться кинопредпринимательством самостоятельно, учредив в ноябре 1924 г. вместе с А.Б. Гехтманом, П.С. Антиком и А. Спрингфельдом прокатную контору «Спектатор-Фильм», во владении которой были два городских кинотеатра средней руки — «Шиллер-кино» и «Каммершпиле». По всей видимости, дела предприятия шли не очень хорошо, денег оно приносило мало и практически все они уходили на содержание детей и на лечение. 29 июля 1925 г. А.Н. Ханжонкова скоропостижно скончалась. Посетовав на то, что «последние годы А.Н. были омрачены неудачами и лишениями», анонимный автор некрологической заметки напомнил читателям о ее заслугах в разрушенном семейном предприятии: «Будучи одним из создателей и вдохновительницей дела, она своей настойчивостью и упорным трудом сумела создать из небольшой прокатной конторы огромное кинематографическое предприятие»[146].

Сам же Ханжонков, сопровождаемый незаменимой помощницей и бывшей монтажницей своей фабрики Верой Поповой, прибыл в Москву в начале двадцатых чисел ноября 1923 г. 26 ноября его приезд был отмечен торжественным банкетом кинодеятелей. На важность этого события указывает отклик наркома просвещения А.В. Луначарского: «Сердечно присоединяюсь к чествованию тов. Ханжонкова как замечательного деятеля русской кинематографии. Рад, что он вернулся, чтобы помочь Советской власти наладить кинодело. Жалею, что здоровье и обстоятельства не позволили мне принять участие в банкете»[147].

Поначалу дела Ханжонкова на родине складывались вполне благополучно, но очень скоро ему, видимо, пришлось пожалеть о сделанном выборе — советская реальность была слишком далека от берлинских иллюзий. После того как товарищество «Факел» было устранено из дела, 1-я Госкинофабрика по решению Совнаркома перешла в единоличную концессию «Руссо-Фильм». Главным руководителем московского отделения компании был назначен Л. Азарх[148], а к Ханжонкову перешло техническое и организационное руководство. Возродить предприятие было весьма непростой задачей: за годы, прошедшие после национализации, оно было совершенно разорено и требовало капитального ремонта и полного переоснащения. Реконструкцию кинофабрики предполагалось начать осенью 1923 г., но работу остановили новости из-за границы. В середине октября германское правительство объявило о дефляции национальной валюты и ввело «золотую» марку, что кардинально переменило экономическую жизнь страны и в десятки раз удорожило всякую произ-

водственную деятельность, в том числе и кинематографическую. Руководители «Руссо-Фильм», строившие работу, подобно многим кинопредпринимателям, на разнице биржевых курсов валют, быстро поняли, что не в состоянии оплатить обязательства не только в Москве, но и в Берлине. Вскоре компания объявила себя банкротом, а в начале января 1924 г. «Концессионный комитет постановил считать “Русфильм” несостоявшимся» и приступил к процедуре его ликвидации[149].

По-видимому, Ханжонков и до этого находился под пристальным наблюдением «контрольных инстанций», но крах «Руссо-Фильм» превратил его жизнь в череду бесконечных неурядиц и проблем. Правда, в марте 1925 г. он был назначен директором киноателье «Пролеткино»[150] и с головой ушел в дела и заботы новой службы: «В отношении организационного строительства фабрики залогом успеха работы является полное соответствие штата работников с фактической нагрузкой фабрики — это главное. Кроме этого, необходимо полное оборудование аппаратурой в широком смысле слова как ателье, так и подсобных мастерских; причем аппаратура должна быть вполне усовершенствованная — последние модели западноевропейской техники. Наши работники кино по своим качествам не только не уступают, но заведомо превосходят своих зарубежных товарищей. В принятой мною фабрике “Пролеткино” есть единственный и непоправимый недостаток — это ограниченность ее размеров, однако три режиссера, не мешая друг другу, смогут работать непрерывно. Работа в самом ателье задерживается получением заказанных осветительных приборов и всей аппаратуры»[151].

Однако увидеть результаты своих трудов Ханжонкову так и не довелось. Уже в октябре он вместе с группой работников фабрики, в большинстве также принадлежавших к категории «спецов», был арестован по обвинению в финансовых махинациях и в злонамеренном развале предприятия. Следствие было недолгим, а за ним последовал показательный судебный процесс[152]. Ханжонков получил весьма мягкий приговор — шесть месяцев тюремного заключения и по состоянию здоровья был амнистирован в зале суда[153], однако гуманность властей была мнимой, и его ожидало более изощренное наказание, формулу которого нашел один из советских «оруженосцев пера»: «Растратчикам, шарлатанам и червонным валетам не место в советской кинематографии!»[154]

Бывший кинофабрикант был объявлен «лишенцем», потерявшим базовые права советского гражданина, а запрет на профессию отлучил его от кинопроизводства. Деловая и личная репутация Ханжонкова были непоправимо разрушены, к тому же он лишился всех средств к существованию. После того как в Москве началась кампания очистки города от «буржуазных элементов», Ханжонковы почли за благо добровольно покинуть столицу и перебрались в Ялту, где им из милости выделили комнатку с верандой в одной из построек его бывшей кинофабрики. Актер и режиссер Олег Фрелих, когда-то снимавшийся в ханжонковских постановках, был одним из немногих гостей дома. «Ханжонков, как мне кажется, очень доволен, когда я прихожу. Он сидит, бедняга, без ног, с еле двигающимися руками, читает книги. Он неглуп самобытным умом крепкого дельца, но книги его давно прочитаны мной, а от современности он оторван безнадежно. Они живут с женой только на ее жалованье, пенсии он никакой не получает, а фамилия его благодаря своей популярности — его проклятье»[155].

Стремясь преодолеть вынужденное безделье и желая реабилитироваться перед современниками и потомками, в 1933 г. Ханжонков взялся писать воспоминания. Личный архив он давно утратил и для сбора материалов отправился в Москву, где пытался найти доброхотов из числа бывших сотрудников, кто мог бы помочь вернуть ему честное имя. В этом Ханжонкову неожиданно повезло: шла подготовка к торжественному празднованию 15-летия советской кинематографии, кто-то замолвил за него слово во властных инстанциях, и бывшего фабриканта не только восстановили в гражданских правах, но и наградили персональной пенсией в знак признания прежних заслуг[156]. Благодаря реабилитации Ханжонкову удалось довести до издания свои мемуары «Первые годы русской кинопромышленности», вышедшие в свет зимой 1937 г. Хотя текст книги подвергся безграмотному редактированию и купюрам и потерял при этом даже авторское название[157], она стала важной моральной победой мемуариста, пробудив в нем надежду на возвращение к работе в кино. Этого, однако, не случилось — все попытки Ханжонкова заняться сценарной практикой или консультированием картин встречали вежливый, но твердый отказ киночиновников.

Тем временем пришла война. Осенью 1941 г. Крым был оккупирован германскими войсками, и Ханжонковы неожиданно для себя стали объектом интереса со стороны нацистских пропагандистов. Публикуя заметку об «отце русской кинематографии», автор завершил ее предположением, что «германская армия своим приходом положила конец подобному издевательству над людьми, <и> Ханжонков, хотя и прикованный к креслу, бодро смотрит в будущее и уверен, что он сможет поработать в любимой области»[158].

Для знакомства с престарелым кинофабрикантом зимой 1943 г. в Ялту приехал специальный корреспондент берлинской газеты, но, как видно, доверительного разговора между ними не вышло: «Проходим мимо знаменитой ялтинской киностудии, построенной еще до войны основателем русской кинопромышленности Ханжонковым. Когда-то здесь "крутились" фильмы с Мозжухиным, Верой Холодной, Полонским. С тех пор эта киностудия мало чем изменилась. Достроен павильон для звуковых съемок. Обшарпались и облиняли старые павильоны. По тротуару вдоль киностудии пожилая, хорошо сохранившаяся женщина везет в кресле разбитого параличом старика. Это сам Ханжонков, основатель русской кинопромышленности и бывший хозяин этой студии. Советская власть ограбила его. Долгие годы он был "лишенцем". За что? Коляска, подталкиваемая его женой, везет ограбленного и нищего старика[159] мимо его же собственного предприятия. На секунду он поворачивает голову в сторону своей прячущейся за деревьями киностудии и вглядывается в нее»[160].

Нетрудно представить, какими неприятностями грозили жителю оккупированной территории лестные аттестации коллаборационистской печати, однако Ханжонкову повезло: он не попал под новую репрессию и даже сохранил остатки довоенных привилегий — обесценившуюся пенсию и скудный паек[161]. Едва ли это объяснялось гуманизмом властей по отношению к больному старику. Скорее всего, чекисты попросту проглядели этого «клиента», а тот, «воспользовавшись» недосмотром, скончался в собственной постели 26 сентября 1945 г. в возрасте 68 лет и даже удостоился скромных некрологов в местных газетах[162].

Александр Дранков

В русском кинематографическом сообществе Александр Дранков считался чрезвычайно колоритной и вместе с тем одиозной фигурой[163]. Небезосновательно претендуя на титул родоначальника отечественного кино, он вошел в его историю как создатель «дранковщины», символизировавшей деловую неразборчивость и профессиональную халтуру. Неравнодушным современникам запомнился карикатурный образ рыжеволосого, низкорослого развязного крепыша, всегда одевавшегося с претенциозным безвкусием, человека безмерно тщеславного и постоянно озабоченного какими-то сомнительными комбинациями. Дранков знал о своей репутации, но игнорировал общее мнение, придерживаясь раз и навсегда избранной стратегии — искать мгновенной сенсационной удачи, с тем чтобы оставить ее и тут же броситься на поиски новых тем, а главное — новых богатых покровителей. Обладая феноменальной чуткостью к колебаниям рыночной конъюнктуры, общей моды и к переменчивым вкусам зрителей, он всегда работал как кустарь-одиночка, не соответствующий стандартам кинопроизводства, и тем более был совершенно равнодушен к прокатной стороне кинодела.

Если же отвлечься от былых предубеждений, то в Дранкове легко обнаружить необычные для того времени черты сознательного «американизма», выстроенного с точным расчетом. Фантасмагорический размах его деловых инициатив, раскручивавшихся с ярмарочной феерничностью, и каждый публичный жест определялись прежде всего рекламными целями. Не отсюда ли пристрастие к гигантским, причудливым фирменным вывескам, украшавшим фасады дранковских контор в Петербурге и Москве, не этим ли объяснялся «великосветский» образ жизни, облегчавший ему поиски влиятельных знакомств и связей, и голливудский, совершенно нетипичный для Москвы 1910-х гг. знак престижа — лимузин канареечной расцветки, украшенный фирменной эмблемой — крупным изображением двух целующихся павлинов? Моторным экипажем управлял сам Дранков — в кожаной кепке и огромных очках-консервах, в особо торжественных случаях менявший моторный экипаж на представительный конный выезд собственной конюшни. Несомненно, все эти атрибуты были рассчитаны на внешний эффект и выдавали амбициозную натуру, хотя по складу характера Дранков не имел склонности к кропотливому ведению дел и быстро терял интерес к затеям, не приносившим мгновенного успеха.

«Он любил жить на широкую ногу, что называется, прожигать жизнь; его дом был открыт, его денежные компаньоны кутили в ресторанах, шантанах, они пили, гуляли, влюблялись, играли в карты, рулетку, выигрывали, проигрывали, купались в шампанском, а сам Дранков не проявлял никакого интереса к этим порокам, — вспоминал близко, породственному знавший его сотрудник, впоследствии известный советский кинооператор Александр Лемберг, — размах, который был у Дранкова, вряд ли мог сравниться с кем-либо из кинематографистов <так!>. Он держал у себя дома двух горничных, повара, лакея, негритенка и корейца как рассыльных, а также англичанку, француженку, чтобы практиковаться и не забыть языки, ко всему этому экономку. Его гардероб состоял из не менее ста костюмов и не менее полусотни пар обуви; он любил домашних животных и увлекался птицами, разной породы собаки и певчие птицы были постоянными обитателями его дома; для ухаживания за ними он держал двух человек»[164].

Весной 1917 г. Дранков одним из первых взялся за эксплуатацию на экране антимонархической темы, но его остановил «пленочный кризис». Дранкову пришлось свернуть кинопроизводство и заняться летними гастролями балетной примы Екатерины Гельцер в курортных городах юга России. Судя по дружному молчанию театральной прессы, эта антреприза не принесла ни денег, ни славы. К октябрю 1917 г. он вернулся в Москву и занялся поисками средств для новых постановок, однако большевистский переворот смешал эти планы. Как и все москвичи, Дранков оказался невольным заложником кровопролитных боев «за власть Советов», пересиживая эти дни вместе с другими обывателями в подвале своего дома. Лишь через полгода ему представился случай покинуть Москву[165]. Летом 1918 г. съемочная группа Дранкова в компании с «королем фельетона» Власом Дорошевичем отправилась на Украину якобы для экранизации книги «Сахалин». Разумеется, это было лишь формальным поводом для выезда из большевистской столицы, и киноэкспедиция распалась тотчас по прибытии в гетманский Киев.

Там Дранков взялся за устройство учебной киностудии, преподавателями которой пригласил режиссеров Ивана Шмидта, немца Густава Беера из общества «Дойче биоскоп», актеров Владимира Максимова, Татьяну Павлову и Петра Баратова, танцовщика Леонида Жукова, приму венской оперетты Корди Милович[166], художественного критика Александра Плещеева, журналиста Василия Регинина, драматурга Анатолия Каменского, художника Михаила Вернера и др.[167] Однако дальше рекламных анонсов дело не пошло: кровопролитная борьба за власть на Украине заставила Дранкова спешно покинуть Киев и искать новое пристанище — в Одессе. В октябре того же 1918 г. он объявил об открытии «Практической киностудии при первой в России кинематографической фабрике А.О. Дранкова», состоящей из «съемочного, лабораторного и операторского» отделений, которые предполагалось вести «под личным наблюдением директора фабрики». Здесь эта новость была встречена скептически:

«У Дранкова — просто какое-то недержание студий.

В Киеве, в Харькове и в Одессе он объявил — кинематографические студии.

Почему обидел Екатеринослав?

И что самое странное — во всех студиях объявлен один и тот же состав преподавателей. <...> Кроме того, г. Дранков будет издавать свой журнал.

Редактор Дранков.

Издатель Дранков.

Сотрудник — тоже Дранков.

Не Дранков, а чудовище какое-то»[168].

В итоге все его усилия материализовались в крохотном «Театре интермедий», открытом на Ланжероновской улице, а об уровне этих представлений красноречиво свидетельствует ремарка в печатных программках: «Посетители могут смотреть представления в верхней одежде»[169].

Одесса оказалась столь же недолговременным пристанищем, как и Киев. Беспрерывная чехарда властей, сопровождавшаяся погромами, реквизициями, арестами и расстрелами, заставила Дранкова двинуться в белый Крым, где порядок казался более прочным. Там, несмотря на противодействие давних конкурентов и недоброжелателей, Хан-

жонкова и Ермольева, он сумел найти доступ к дефицитнейшей кинопленке и завершил остановленные ранее постановки, выпустив на местные экраны несколько игровых лент («Жизнь Гаррисона», «Сын моря» и др.).

Военные неудачи Добровольческой армии обеспокоили дальновидных жителей Крыма, которым пришлось задуматься о новом пристанище — теперь уже за пределами России. Среди них был и Дранков[170]. Об обстоятельствах этого путешествия можно лишь догадываться: маршруты русских беженцев на чужбину были весьма причудливыми, но первым пунктом остановки для многих был один:

«Мы все — в Константинополе. Как сюда попали? Ехали очень долго — года два, способ сообщения разный: и пешком, и на лошадях, и на пароходе, и по жел<езной> дор<оге> — смотря по времени и обстоятельствам. Жили в Киеве, Одессе, Крыму и т.д. Майн Рид и Жюль Верн не придумают всего, что было. Сейчас я турецкий негоциант, торгующий с Мал<ой> Азией, Египтом, Сирией и т.д.»[171]

Русское присутствие прибавило красок и без того колоритной физиономии восточного города. По наблюдению одного из беженцев, «Константинополь производит впечатление внеземельного, вольного города, чего-то “ганзейского”. Стамбул-саркофаг, Галат-лайка, Пера-трактир, и всюду русские, русский язык, русские нравы»[172].

Другой очевидец подтверждал: «Пера полна русскими. Всюду слышна русская речь. Есть среди беженцев счастливцы, снабженные валютой, люди с обеспеченным будущим. Есть люди с темным прошлым, но громадное большинство — это мечущаяся в напрасных поисках за работой <так!> <толпа> в многолюдном и чужом им Константинополе»[173].

К началу 1921 г. русская колония Стамбула и окрестностей, включая военные лагеря на острове Лемнос и в Галлиполи и др., насчитывала не менее 150 тысяч беженцев, хотя к концу весны их убавилось почти наполовину[174]. Судя по докладу общественной организации, действовавшей в Стамбуле, «до апреля 1922 г. русская беженская масса, вынужденная покинуть Родину в результате одесской, новороссийской и, наконец, крымской эвакуаций, пребывала в состоянии почти полной дезорганизации и беспомощности, не находя в себе после испытанных потрясений ни достаточных моральных, ни физических сил для созидательной работы»[175].

Беженская память соединила жизнь на Босфоре с эпизодами кинофильма, малопонятного для непосвященных:

«— Горячие пончики! Чок сиджак! Навались... Беш куруш!

— Русская вечерняя газета “Пресс дю суар”*! Последние новости из России!

— Подайте, православные, кто в Бога верует, старикам, лишившимся крова... — тянут три старца, казаки Всевеликого войска донского, стоя без шапок у здания турецкого лицея...

— Оч куруш-бир лира! Беш куруш-ярым лира... Ялан нок! Бурда кисмэт!.. Гривенник поставишь — лиру возьмешь, пятак поставишь — пол-лиры получишь! — стонут на Таксиме.

— А вот настоящий русский борщ... Сам варил... Тарелка — юс-пара — галдят на стамбульском толчке “повара” — вчерашние воины российской армии...

* «Presse du soir» — «Вечерние новости» (*фр.*).

— Борщ — первый сорт — мама варить учила! — распинается какой-то пожилой полковник, грустно улыбаясь...

— Потеснитесь, господа, дайте и мне на нарах место, — просит изможденный человек в казармах Мак-Магон...

А вот и проволока колючая... Вот лагеря французские: Канробер, Сан-Стефанский, Селямье... А вот и плавучая тюрьма Рион... Вот длиннейшие очереди у консульства за голландскими паспортами... Вот очереди за молоком, полуфунтом риса, фасолью и сахаром. Вот выдают теплое белье, присланное сердобольными американцами. <...> Все мы прошли через константинопольское чистилище. Одни легче, другие — труднее. Одним сразу удалось найти ночлег в общежитии Бобринской, а другие долго еще ночевали на листьях в посольском саду, на лестницах в глухих переулках Перы и Галаты, в банях, а то и просто на скамейках преславного города Константинополя. Многие питались бурдой, которую сливали в один котел в ресторане, некоторые выпрашивали обрезки колбасы в мясных лавках, и великим счастьем было купить за пятак супу из требухи — "ишкембе чюрбасы"... Не забыли мы той страницы нашей жизни, которая называлась царьградским периодом, помним мы все: и изможденных детишек в лагерях, и преждевременно состарившихся женщин, падающих от непосильного труда и вечного недоедания, и стариков, выпрашивающих милостыню у таких же бедняков — турецких камалов...»[176]

Стамбульская жизнь стала адом для десятков тысяч обездоленных людей, в одночасье лишившихся родины, средств существования и даже элементарного пропитания. Самая их жизнь зависела от любых, подчас нелепых случайностей и, казалось, утратила цель и смысл: «Русские наполняют все улицы и улички Галаты и Перы. <...> Кого только вы не встретите на улицах Перы: офицеры, начиная от генералов (этих почему-то особенно много) и кончая подпоручиками, бывших сановников, бывших политических и общественных деятелей, бывших промышленников, бывших помещиков (этих еще больше, чем генералов), бывших графов и князей и просто целую кучу бывших людей самых разнообразных профессий, которых революционная буря выбросила на живописные, но очень теперь для русских неприютные берега Босфора. <...> С утра до вечера эти обломки старой России — обломки армии, знати, землевладения, промышленности, торговли, бюрократии, интеллигенции толкаются по улицам константинопольского ада, попав в который надо оставить всякую надежду на спасение, ибо поистине легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем русскому получить визу на выезд. Делать им решительно нечего, работы нет, и чем они живут при непомерной дороговизне жизни в Константинополе, один Бог знает. <...> Единственная тема разговоров: виза. Подобной нищеты, подобного падения материального и, что ужаснее, морального, как в Константинополе, нельзя нигде встретить. Прокучивают в разных "уголках" последние пиастры, а завтра идут в разные благотворительные учреждения просить пособий. Люди потеряли человеческое достоинство и забыли, что̀ такое унижение и стыд»[177].

На фоне беженской деморализации представителям свободных профессий повезло больше других: их таланты оказались востребованными местной аудиторией, состоявшей из аборигенов, немногих благополучных соотечественников и военных чинов оккупационных сил Антанты. Правда, первая волна беженцев, прибывшая в Стамбул еще зи-

мой — весной 1920 г., не запомнилась сколько-нибудь яркими художественными акциями[178], поскольку тогда знаменитости в городе почти не задерживались. В конце апреля, например, в него наведались Михаил Вавич и Татьяна Павлова, набиравшие труппу для большого турне по странам Европы и Америки. Они пригласили Александра Вертинского, Аркадия Бойтлера, цыганскую певицу Настю Полякову, режиссера Юрия Озаровского и др.[179], однако антреприза сорвалась из-за отсутствия надежного спонсора, так что ее участникам пришлось вернуться к выступлениям в местном кабаре «Стрельна»[180].

Тем не менее приток артистических сил в Стамбул не иссякал: за короткий срок туда съехались актеры Художественного театра и нескольких столичных и провинциальных антреприз оперы и драмы, кабаре, цирка и т.п.[181] Только после крымской эвакуации в город прибыло около пятисот артистов. Хотя оккупационные союзные власти всемерно стремились разгрузить город от этой беспокойной публики и переправить ее в соседние славянские страны[182], многие задержались в нем дольше, чем хотелось, и выживали испытанным ремеслом: «Клубов тьма, танцулек тьма, ресторанов тьма, а театра ни одного. А артистов, русских в частности, намело сюда холодным ветром видимо-невидимо. На улице Пера вы встретите целые десятки знакомых по театру лиц — Мозжухин, Лисенко, Чарова, Конрадова, Бойтлер, Дальский Икар, Баратов, Сарматов, Путята, Троицкий и много-много других. Но театров в Константинополе нет, и насколько можно судить по грустной судьбе открывшейся было "Маски", и не будет. И бедный русский актер, продающий свои юбилейные подарки, озирается вокруг, понимая, что здесь, в Константинополе, ему делать нечего»[183].

Конечно, зыбкий беженский быт разрушительно сказался прежде всего на взаимоотношениях артистов и зрителей, на их эмоциональной взаимосвязи. И тех и других высокое искусство более не привлекало: «Теперь есть ясное и доказанное горьким опытом чужбины знание и осознание. Что публика, толпа, зритель — это не только количество проданных билетов, не только контр<а>марки, но и душа театра, такая же, как и душа актера и режиссера. Театр русский на чужбине существует и будет существовать, но без публики, без душ обласканных, без мук и радости зрителя. Актер может работать, получать жалованье и гримироваться, но играть он не может. И у него вы прочтете в глазах, если, конечно, вам это дано. Спросите актера: существует ли былое волнение за кулисами? Есть ли страх быть непонятым? И в психике актера, и в его ощущениях умерло чувство своего зрителя. Толпа присутствует на спектакле, но она не вдохновляет актера, потому что сама не вдохновлена. И театр работает, как бы стыдясь своей честной, аккуратной работы. Актер играет либо для себя, либо ни для кого. И без публики театр — живой покойник»[184].

Тем не менее новые обитатели быстро поняли, что «Константинополь превратился в более русский город, чем Одесса», и начали с реанимации самых непритязательных развлечений. Один из зрителей с горечью отметил, что русские интересуются только «кинематографом, пожалуй, еще всякими "варьете", "кабаре" и пр., но театр, постоянный художественный театр Константинополю не нужен»[185]. Другой был не столь категоричен: «Константинополь того времени был сокровищницей впечатлений. Мы поверх всех осевших здесь исторических пластов хлынули сюда своим русским наслоением, быстро расплылись и затвердели своеобразным памятником времени. <...> Всюду русские, русский язык, русские вывески, русские нравы. Вот на окраине "Стрельна", а вот "Гнездо перелетных птиц", где

Реклама «Русско-американского синематографа». Стамбул. 1920

орудуют Аверченко и Свободин, собравшие блестящий артистический ансамбль. <...> На улицах ходит картонный гигант с красным носом, в цилиндре. За ним по пятам целая толпа. Это живая реклама русского кабачка "Черная роза"»[186].

Самым колоритным был городской центр — Гран-Пера: «По всей улице расположились кинематографы с английскими, французскими, греческими, русскими и турецкими вывесками, большею частью все те же Чарли Чаплины и другие звезды кинематографа. Картины, к несчастью, не прошли цензуру моралистов»[187].

Кинематограф в самом деле приобрел у беженцев невероятную популярность, и экранные выдумки подчас так причудливо переплетались с окружающей реальностью, что создавали неповторимые психологические эффекты. Стамбульский зритель вспоминал: «Когда мы в саду Таксима сидели в кинематографе на открытом воздухе, раздались рядом с садом в сторону Босфора, на откосе, выстрелы и свистки. Публика от убийства на экране бросилась смотреть убийство в действительности. Экран победил, потому что толпа отхлынула скоро обратно к экрану»[188].

Кинематографисты и те, кто присоединился к ним на чужбине (в их числе, например, были петроградский балетмейстер Сергей Надеждин, начинающий живописец Борис Билинский, драматический актер Аршавир Шахатуни и др.), заняли особое, привилегированное место в рядах артистической богемы, чему немало способствовала кинофицированность Стамбула. В европейской части города насчитывалось не менее десятка хорошо оборудованных кинозалов — «Синема Амфи», «Электра», «Petit-champ», «Сине-матик», «Русско-американский синематограф», «Ориент», «Cine-skating» и др. Судя по газетным объявлениям, большую часть их репертуара в 1920–1922 гг. составляли российские картины, и, следовательно, можно полагать, что работа как минимум половины кинотеатров так или иначе была ориентирована на эмигрантскую колонию[189].

По рассказу уже знакомого нам Евгения Лурье, первую ночь в Стамбуле он провел в «Русско-американском синематографе», куда сердобольный управляющий пустил беженцев и разрешил им спать на стульях зрительного зала. «Позже я получил в нем работу оформителя рекламы. Надо было рисовать плакаты к новым кинопрограммам, выставлявшиеся в фойе... Чтобы сократить расходы (я копил деньги на поездку в Париж), я предпочел ночевать в кинотеатре. Единственным прохладным и относительно чистым местом в нем была крышка большого пианино. Обычно я рисовал свои плакаты в маленькой комнатке на втором этаже, находившейся рядом с туалетами. Ее единственное окно выходило

в зал, и по мотивам неутомимого пианиста и по реакции аудитории я узнавал эпизоды любого фильма, демонстрировавшегося на экране. Если слышалась веселая полька, я спешил в зал, чтобы еще раз посмотреть комедию с Гарольдом Ллойдом, с Кларой Боу, с Беном Тюрпином или с сероглазым ковбоем Уильямом Хартом... Но вскоре удача от меня отвернулась, и я потерял место. Сметливый конкурент убедил моего хозяина, что может рисовать плакаты лучше, быстрее и за меньшие деньги, чем я»[190].

Вопреки собственному темпераменту Дранков в Стамбуле оказался на весьма скромных ролях: у него не было финансовых и технических возможностей для возобновления дел, но главное, не было желания возвращаться к ним в условиях беженского быта. Правда, он завел было прокатную контору, но едва ли его старые ленты нашли спрос у местных театровладельцев[191].

Между прочим, тогда же на Босфоре обретался и давний конкурент Дранкова — Григорий Либкин, эвакуировавшийся из Одессы. Он тоже учредил прокатное предприятие, но вскоре был арестован оккупационной полицией союзников за распространение германских и австрийских фильмов, показ которых по нормам военного времени считался вражеской пропагандой[192]. Вскоре Либкин был освобожден и объявил о возобновлении собственных кинопостановок с участием актеров, выехавших вместе с ним из России — Веры Чаровой, Евгения Гайдарова, Георгия Азагарова и др.[193] Любовь Белозерская-Булгакова вспоминала, что по дороге в Стамбул «мы познакомились с плотным, широкоскулым приземистым человеком с бородой лопатой, похожим на церковного старосту, и с его хрупкой женой — армянкой Мариэтточкой (Петини). "Церковный староста" оказался Липкиным <так!>, кинодельцом. Попав в Константинополь, еще не осмотревшись как следует, под запал бывшего благополучия, заказал он мужу моему Илье Марковичу Василевскому (не-Букве) сценарий, имея в виду на главную роль свою Мариэтточку. Липкин выдал и аванс. Сценарий, весь пронизанный головокружительными приключениями русской беженки в Константинополе, был назван "Ее величество женщина". В памяти всплыл один из эпизодов: женщину похитили и везут в гарем в закрытой карете, но она кричит и зовет на помощь. Собирается толпа. Тогда сопровождающий злодей спокойно объясняет, что это сумасшедшая, которую везут в больницу. Толпа расходится, и карета двигается дальше... Пухлое и довольно объемистое наше совместно с Василевским "творчество", кажется, осталось у Липкина»[194].

По всем данным, этот сюжет был реализован молодым турецким режиссером Ертогрулом Мухсин-Беем[195], который сделал из него «драму необузданной и неукротимой страсти» — картину «Тайны Босфора», героиню которой сыграла актриса Эм. Сарматова[196]. Вопреки надеждам продюсера картина успеха не имела и оставила его без средств и без сотрудников, нашедших себе более состоятельных и удачливых хозяев, а имя Либкина с той поры навсегда ушло из рядов русских кинодеятелей...

По понятным причинам досуг русских стамбульцев не отличался большим разнообразием, но подчас он принимал специфические формы. Кому-то пришло в голову устраивать тараканьи бега, ставшие уникальной новацией в практике азартных развлечений. Эта экзотическая идея «могла появиться только на горячем юге, где от солнца воображение куда богаче и ярче, чем у нас. Потому что надо иметь воистину богатое воображение, чтобы видеть в таракане лошадь»[197]. Между тем идея была проста и неотразима: «Бега происходили

почти в каждой кофейне, а азарт был так велик, что начинала уже вмешиваться полиция. Но поделать, конечно, ничего не могли: если запрещали бега в кофейне Гусейна, предприниматель клал себе в карман весь ипподром со всеми скакунами и сейчас же переходил в кофейню Али-Баба. И, побастовав минут пять, тотализатор начинает работать снова. В сущности, эти бега мало чем отличались от настоящих: были живые существа, которые бегали, была публика, которая приходила на это смотреть, была касса, куда публика складывала свои деньги, и был человек, который с удовольствием уносил эти деньги домой. Только масштаб поля был иной... Делалось приблизительно так: на очень тонком листе жести выстраивали в ряд штук 5–6 тараканов, окрашенных в разные цвета и снабженных номерами, и под жесть подводили лампу. Тонкая жесть сейчас же накалялась. Тараканы, сами по себе очень медлительные и задумчивые, способные, как известно, целыми часами простаивать на каком-нибудь краешке плиты, от жара в пятках стремглав бросались вперед. И так от старта до столба, и опередивший остальных объявлялся победителем. При мне были уже тараканы, пользовавшиеся большой известностью. Так, таракан Халиб 8-й, сын Халиба 7-го, великолепных тараканьих кровей, считался таким непобедимым, что его участие уже не вызывало интереса... и по общему желанию публики его удавили. Но увы, при мне же появились на этих бегах первые шулера. Стали искусно подводить лампу так, чтобы фавориты оставались в стороне, а весь спасительный жар попадал в пятки самым незаметным, завалящим тараканам. Или, наоборот, весь жар подводили под фаворита, но так, что у него немедленно перегорали и отпадали ноги. Появились неслыханные фуксы... Фуксы стали приносить неслыханные выигрыши. Турки смотрели, смотрели, терпели, терпели, но в один прекрасный день засверкали глазами и стали вдруг друг друга резать. Не знаю, чем кончилось, я успел выехать»[198].

Тараканьи бега сочно описаны Аркадием Аверченко, Алексеем Толстым и Михаилом Булгаковым, они красочно показаны в советских кинофильмах*, так что многими этот аттракцион воспринимается ныне эффектной художественной выдумкой. Русская зарубежная пресса сохранила свидетельства о реальности существования этого аттракциона, ставшего для современников едва ли не самым ярким знаком падения нравов среди беженцев: «Мы развели такой игорный азарт, что... мимо рулеток страшно пройти. Одних лото мы пооткрывали в Константинополе более шестисот. <...> Мы сочинили петушиные бои, запрягали тараканов в тележки и устраивали скачки с ипподромом и тотализатором. Начальник английской полиции пришел запретить их и ушел, проигравши на этом деле триста лир»[199].

Более того, из этих публикаций устанавливается, что тараканьими бегами занимался Дранков, арендовавший для этого зал «Русского клуба» на улице Гран-Пера и устроивший в нем «кафародром»**. Общими любимцами завсегдатаев этого заведения были «скакуны» с самыми невероятными именами — Мишель, Мечта, Прощай, Лулу и даже Люби Меня, Троцкий![200] Истории этого предприятия посвятил свой рассказ и Антонин Ладинский:

«Нужно было жить, и в этой борьбе за существование Куролепову пришла в голову счастливая мысль возродить бега тараканов, которые он некогда устраивал с товарищами по классу. Нашелся ловкий компаньон и необходимый "капитал" для оборудования

* Эпизоду в известном фильме «Бег» предшествовал аналогичный сюжет с бегами в антиэмигрантской комедии «Карьера Спирьки Шпандыря», правда, в нем вместо тараканов участвовали клопы (!).

** Cafard — таракан (*фр.*).

предприятия. Был устроен большой плоский ящик, разделенный стеклянными полосами на узкие коридорчики, по которым должны были бегать будущие скакуны. <...> Успех нового предприятия превзошел все ожидания. На новом тараканодроме происходило столпотворение вавилонское. Интернациональный константинопольский народ захватила скаковая лихорадка.

— Ставлю на рыжего!

— На черного! Ишь как усищами ворочает! Фаворит!

— Пошли! Пошли!

Кругом толпились турки и русские в кубанках, солдаты оккупационного корпуса и американские матросы. Лиры лились золотой рекой. Шелестели шелковые бумажки долларов и английских фунтов. Еще раз на земле торжествовал русский гений...

Дело было поставлено на широкую ногу. Молодые подручные доставали по турецким булочным отборных, породистых тараканов. Новые питомцы проходили специальный курс обучения. Привычка брала свое: через несколько дней тараканы вели себя как заправские скакуны. Они входили во вкус азартного состязания и под волнующие крики зрителей и игроков, яростно шевеля усами, стремились к заманчивой победе.

— Черный на полголовы впереди! Браво! Браво! Ол райт! Са ва!* — орали присутствующие.

Фотография фаворита была даже помещена в одной из лондонских газет. Но чрезмерная слава погубила это замечательное начинание. Так как значительное участие в тараканьих бегах принимали чины союзных армий, то бега было приказано закрыть. Сам комендант, не то сэр Генри, не то сэр Пенри, грозно явился на место событий, но, будучи сам по натуре азартным игроком, проиграл 300 лир! После чего бега закрыли до следующей мировой войны. А ловкий компаньон исчез вместе с кассой»[201].

Действительно, командование союзных войск, обеспокоенное непрестанными публичными скандалами в дранковском предприятии, закрыло его. Не желая отказываться от прибыльного дела, антрепренер превратил «тараканьи бега» в «автомобильные гонки», но замена оказалась неравноценной, и Дранкову пришлось вовсе отказаться от игорной затеи[202].

Его новым предприятием стал кабаретный театр «Баль-Табарэн», открывшийся в канун нового 1922 г. в подвале концертного зала «Принтания»[203]. Однако и он просуществовал недолго, так как не мог конкурировать с респектабельными заведениями — «Гнездом перелетных птиц» Аверченко, «Черной Розой» Вертинского, «Олимпией», «Пель-Мель» и др. Следующим предприятием Дранкова в Стамбуле был «Луна-парк», открытый, по-видимому, на волне популярности «простонародных» аттракционов, привезенных беженцами: «Цирки, балаганы, безденежные русские офицеры, держащие карусели, качели и гигантские шаги (к общему удивлению, до прихода русских Константинополю остававшиеся неизвестными), паноптикумы, рулетки, тиры и пр. Всеми эти учреждениями в буквальном смысле завалено константинопольское "Марсово поле" (площадь Таксима), и в течение всего дня воздух оглашается бравурными звуками русских трубачей, приглашающих во

* All right, ça va — хорошо; годится (*англ., фр.*).

многие кафе и рестораны. В балаганах, кроме артистов, подвизаются и “бывшие люди”. На упреки с площади офицер-клоун крикнул резонно: “Я предпочитаю ходить здесь на голове, чем в Совдепии без головы!” По мере роста конкуренции изобретательность беженцев доходит до крайних пределов, и в последние дни константинопольцы уже любовались “индийскими факирами”, “Шерлок Хольмсами” <так!>, физиономистами и прочими самоучками (конечно, русскими беженцами), впервые выступающими в этом амплуа»[204].

По-видимому, Дранков решил свести все эти разношерстные забавы под одну крышу, но и тут удача отвернулась от него: дело, начатое летом 1921 г., «с треском лопнуло» уже в начале сентября[205]. Весной следующего года представления возобновились, но вскоре, по злорадному замечанию одного из русских стамбульцев, «гигантский “Луна-парк” А.О. Дранкова взорвался со страшным конфузом», и теперь уже навсегда[206]: 15 сентября в нем произошел пожар, огнем которого «павильон и сцена уничтожены до основания»[207].

Вероятно, это несчастье подорвало финансовые возможности Дранкова и заставило вновь задуматься о перемене места жительства. Задача была весьма непростой — бесподанный беженец, он не имел права въезда в другие страны, а сомнительная личная репутация лишала его влиятельных поручителей. Но и на сей раз Дранкову помог случай. В марте 1921 г. лидер младотурецкой революции Мустафа Кемаль (Ататюрк) заключил с большевистским правительством договор о дружбе и братстве. Одним из его условий было признание всех русских, оказавшихся на территории Турции, субъектами без подданства. При этом, «как только союзники покинули Турцию, эти люди лишились защиты, которую им обеспечивало присутствие союзнических войск, и на них начало распространяться османское право»[208].

В октябре 1922 г. турецкие власти, спровоцированные Москвой, потребовали от Лиги Наций немедленного удаления из страны нежелательных иностранцев, а к лету следующего года беженцы были поставлены перед выбором: либо новая эвакуация, либо принудительный переход под юрисдикцию турецких властей с самыми непредсказуемыми последствиями — вплоть до выдачи в советскую Россию. Положение осложнялось тем, что в это время начался вывод из страны оккупационных войск Антанты, обеспечивавших россиянам минимальную защиту. Эта ситуация грозила перерасти в гуманитарную катастрофу, но в нее быстро вмешались американские благотворительные организации и Международный Красный Крест, взявшие под свою опеку эвакуацию русских беженцев[209]. Подавляющее большинство из них было переправлено на двадцати транспортных пароходах в Болгарию и Югославию, а часть (преимущественно евреи и те, кто имел родственников в США) получила разрешение на приезд в Нью-Йорк. С этой волной «переселения народов», развернувшейся в августе — октябре 1923 г., судьба перенесла за океан и Дранкова[210].

Об этом переезде вскоре узнали на родине, и Дранков вновь стал объектом завистливых слухов и пересудов, переживших его на десятилетия. На склоне дней советский кинодеятель Борис Вольф пересказал репортеру легенду о Дранкове: «Он в Америке, русский еврей, приехавший, не то что родившийся в Америке, научился американскому способу мышления, способу действия, изобрел моментальную фотографию и всю Америку усеял этими фотографиями. Стал богачом. Это же исключение, это же не каждый человек мог. Я 70 с лишним лет в кино, знаете, что я получил?»[211]

Теперь мы знаем, как далек от реальности этот рассказ. 1 ноября 1923 г. чиновники американской иммиграционной службы на острове Эллис-Айленд зафиксировали, что в числе полутора тысяч беженцев, прибывших с Босфора на греческом пароходе «Байрон», были супруги Александр и Нина Дранковы[212]. Они сошли на берег с толпой иммигрантов, им предстояло начать жизнь сначала, и прежде всего найти жилье и пропитание. Как и многим, Дранкову пришлось заняться самой неблагодарной работой — он побывал портовым грузчиком, полотером, мусорщиком и т.п. Свои амбиции он при этом не растерял и, едва освоившись на новой почве, вернулся к мечте о завоевании американского кинорынка. Поначалу Дранков решил заняться посредничеством между американскими киностудиями и советскими экспортными организациями[213], но быстро убедился, что его репутация не внушает доверия ни тем и ни другим. Тогда он организовал передвижной кинематограф, обслуживающий русскоязычную колонию Нью-Йорка[214], и эта затея, видимо, оказалась более удачной, хотя и не могла утолить его амбиций. По привычке выстраивая свою деятельность на саморекламе, Дранков получил неожиданный бонус: влиятельное издание еврейской колонии Восточного побережья опубликовало статью, автор которой аттестовал его как крупнейшего деятеля русской кинематографии, чья «недюжинная предприимчивость и организационные способности» непременно будут востребованы в новой жизни:

«Пока что он без труда проходит акклиматизацию в Америке. Он уже натренировал свои мускулы... он получил продвинутый урок из курса американской независимости <...>. Он уже наладил контакты с местным киноконцерном, в сотрудничестве с которым надеется организовать обмен кинопродукцией между США и Европой. У него есть множество других планов, и все они основываются на прочном фундаменте опыта и прошлых достижений. Его друзья и знакомые — а это практически вся русская колония Нью-Йорка — уверены, что в конце концов он добьется признания»[215].

Этим печатным комплиментом Дранков был обязан редактору-издателю журнала, видному публицисту и переводчику Герману Бернштейну[216], с которым его связывало давнее знакомство — со времен, когда они совместно занимались прокатом в Европе и Америке «сенсационных» кинохроник Льва Толстого и Леонида Андреева. Для Дранкова эта статья была огромной удачей: благодаря этому он на некоторое время стал персоной, равной знаменитостям мировой сцены и экрана (Макс Рейнгардт, Эрнст Любич и др.), о которых обычно писал журнал Бернштейна. Несмотря на откровенно рекламный стиль, дранковская публикация содержит любопытные детали его биографии, и не случайно ею как надежным источником пользовался такой добросовестный историограф, как Джей Лейда[217].

Три последующих года дранковской жизни покрыты непроницаемым туманом, но осенью 1926 г. он объявился в Голливуде и анонсировал масштабный экранный проект: «Акционерное общество для постановки русских картин при непосредственном участии в них русских артистических сил. Уже имеется для сей цели капитал в 200 000 долларов. Общество, по-видимому, получило от одной большой студии обеспечение на сбыт картин, а в надлежащих кругах уже зарегистрирована первая картина — "Лея Лифшиц", имевшая большой успех в России. <...> От постановки первой картины будет зависеть успех этого нового дела»[218].

В январе следующего года Дранков сообщил журналистам о начале съемок «русского» фильма «Августейший любовник» по им же сочиненному сценарию, в основу кото-

рого легла любовная история цесаревича Николая Александровича и Матильды Кшесинской[219]. Однако прежде чем обнародовать свой проект, Дранков изучил голливудскую кухню, пройдя производственную «стажировку» на одной из киностудий под именем Джон Доу. Рассказывая об этом репортеру, он расточал щедрые комплименты техническому и художественному уровню американской кинопромышленности: «Я могу лишь выразить высочайшие похвалы картинам, которые ежегодно выпускают здешние продюсеры, не жалеющие средств и времени для того, чтобы удовлетворить вкусы киноманов в этой стране и за рубежом»[220]. Свои планы и амбиции он при этом открывать не спешил: «Я здесь не для того, чтобы революционизировать процесс киносъемок или поразить публику картинами бессмысленного или необычного содержания. Моя задача — применить тщательно изученные мною современные методы производства в постановках, которых ждут зрители»[221].

Взявшись за покорение Голливуда, Дранков решил вновь заручиться поддержкой давнего покровителя:

«Дорогой господин Бернштейн!

Еще совсем недавно пишущий эти строки впервые увидел Америку, великую державу, к которой приковано всеобщее внимание, и особенно тех, кто честолюбив и стремится к успеху. <...> Благодаря Вашей чудесной газете и с легкой руки Луи Рича, которого я искренне почитаю как одного из величайших американских писателей, я был удостоен большой чести. Меня даже назвали “Героем фильмы, имя которой — Жизнь”, подробно осветив мою биографию. Эта статья не раз помогала мне утвердиться в борьбе за место в здешнем киномире. Она послужила еще больше моему директору господину Билу Ворту, который добился исключительного внимания к моему предприятию со стороны общественности всех Соединенных Штатов.

Я хочу поблагодарить Вас за оказанную поддержку, за Вашу доброту и безграничное великодушие и прежде всего за то, как любезно Вы встретили и приняли меня, как только я прибыл в Америку. Все это я очень ценю.

Скоро я начинаю производство. Первый полнометражный фильм по моему сюжету под названием “Царская любовь” изображает жизнь царя. После этого я рассчитываю сделать сериал, который я задумал еще пятнадцать лет назад в России, главным героем которого будет женщина — скрытная и неуловимая, всегда стремящаяся помочь беднякам, дарящая свою любовь и заставляющая любить себя, и даже когда за ней охотится полиция и сыщики, она никогда не попадается. На этот фильм будет затрачено не меньше, чем на хорошую мелодраму, и, кроме того, он будет полон острых, захватывающих моментов.

Вы, без сомнения, должны помнить давно покойного писателя Леонида Андреева. Не знаете ли Вы, где можно раздобыть какие-нибудь из его работ? Мне кажется, они могли бы послужить хорошим материалом для картин. Что Вы думаете об этом, господин Бернштейн?»[222]

Это письмо осталось без ответа, поскольку адресат к тому времени, видимо, потерял всякий интерес к Дранкову. А в Голливуде у того, как и прежде, дальше рекламных анонсов дело не пошло, и заявленный кинопроект оказался последним публичным выплеском его деловых амбиций. Причина неудачи представляется вполне очевидной: снять и

940 Market St D. 9429

363 S. Street apt. 4

ALEXANDER DRANKOFF ENTERPRISES

Cameras . . Photo and Movie Supplies . . Kodak Finishing

Commercial Photography . . Portrait Studio

Fillmore 3043

Main Office Telephone SUTTER [illegible]

665 McALLISTER STREET 10 A.M. SAN FRANCISCO, CALIF.

Визитная карточка А.О. Дранкова. 1945.
(Рукописный отдел библиотеки
Нью-Йоркского университета. Архив Джея Лейды)

выпустить картину на экран Дранкову было не дано потому, что голливудское производство не совпадало с кустарными методами работы Дранкова, а новая, высокозатратная звуковая технология, пришедшая к тому времени на смену немому кино, обесценила даже самые оригинальные замыслы.

К лету 1930 г. Дранков попал на обочину кинобизнеса: его контора закрылась, и он «открыл близ Холливуда ресторан»[223], который вскоре прогорел. После этого он перепробовал самые разные профессии и даже дошел до уровня разового статиста на съемках. После множества попыток Дранков убедился, что все пути в кинематограф для него закрыты, и окончательно покинул Голливуд. Какое-то время он содержал маленькое кафе в калифорнийском городке Венис, но неумение систематически вести дела обрывало любые его начинания. В последние годы жизни пионер отечественного кино вернулся к тому, с чего когда-то начал на родине, — к маленькой лаборатории по проявке и печати любительских снимков в Сан-Франциско[224].

Там его и разыскал ранней осенью 1945 г. Джей Лейда, собиравший материалы и свидетельства для книги по истории русского кинематографа. В его архиве хранится письмо Дранкова, написанное на неисправимо плохом английском:

«Dear Mr. Leyda,

I received your letter today.

I feel very sorry. But it's very hard for me to leave my business to come to Los Angeles.

I would be very glad if you could visit me in San Francisco. I have many newspaper clippings that could be of use to you in your Publishing.

It would be very hard for me to send all my Papers to you. I would much rather talk to you in Person, if it could be arranged.

Mr. Leyda, in some time I might be able to come to Los Angeles. But in, regarded to this letter I would like to know just when you need my information. Please let me know beforehand when you are coming to San Francisco.

Hoping to see you soon.

Sincerely

Alexander Drankoff»[225]*

* «Уважаемый мистер Лейда, я получил ваше письмо сегодня. Очень сожалею. Но мне очень трудно оставить мое дело и приехать в Лос-Анджелес. Буду очень рад, если вы сможете навестить меня в Сан-Франциско. У меня есть много газетных вырезок, которые могут быть полезны вашему издательскому <проекту>. Мне трудно будет выслать вам все мои бумаги. Я бы хотел поговорить с вами лично, если мы договоримся о встрече. Мистер Лейда, когда-нибудь я смог бы приехать в Лос-Анджелес. Но, соответственно этому письму, хотел бы знать, когда вам понадобится моя информация. Пожалуйста, сообщите мне заранее, когда вы приедете в Сан-Франциско. Надеюсь на скорую встречу. Искренне, Александр Дранков».

Их встреча вскоре состоялась, и коротавший дни в полном одиночестве хозяин поведал гостю колоритные эпизоды из своего прошлого и познакомил со своим архивом. Посетовал ли он при этом на неверную удачу и на забывчивых соотечественников? Этого мы уже никогда не узнаем. Архив Дранкова унесло время, и даже дата его смерти долго оставалась неизвестной. Лишь недавно историку кино Александру Позднякову удалось разыскать забытую могилу Александра Осиповича Дранкова на еврейском кладбище в калифорнийском городке Колма. По записям в кладбищенской конторе он выяснил, что никаких средств покойный после себя не оставил и даже расходы по похоронам, состоявшимся 9 января 1949 г., были оплачены местной общиной единоверцев[226].

Владимир Венгеров

По всем данным, судьба и профессиональная карьера Владимира Венгерова сложились более благополучно, чем другие, но и в них было немало драматических поворотов и катаклизмов. Один из ветеранов русского экрана помнил, что до революции Венгеров «был большой делец, у него было акционерное общество "Флоранс". "Флоранс" — это патентованное французское средство, которое приносит радость мужчине. У него работало 50 машинисток, которые писали <письма> и посылали это средство. И вот за полтора рубля — все это веселилось <так!>. Человек зарабатывал колоссальные деньги за это средство. Вторым его делом была антика <так!>. И третье дело — негласное — это был Камерный театр. Первые деньги <А.Я. Таирову> дал Венгеров — 20 тысяч рублей»[227].

По-видимому, Венгеров действительно начинал с торговли медицинскими препаратами, но его стремительной деловой карьере способствовали удачная игра на бирже и казенные заказы, полученные в годы Первой мировой войны. Правдоподобным кажется и то, что он спонсировал таировский театр — как мы увидим далее, и в 1920-е гг. режиссер и продюсер сохраняли достаточно тесные личные отношения.

К кинематографу Венгеров обратился позже других: совместное с Владимиром Гардиным кинематографическое дело он открыл лишь летом 1915 г. Новичку было 24 года от роду, но он произвел сильное впечатление на опытного кинематографиста, красочно описавшего деловой стиль Венгерова: «Представьте себе хорошо откормленного мальчугана лет шести-семи, еще сохранившего в облике своем наивно радостное выражение первых детских лет. Обратите годы в секунды, и пусть на ваших глазах этот полный мальчуган обратится во взрослого человека, а мальчишеское лицо свое сохранит. Глаза останутся теми же круглыми, приветливыми, речь — полной неожиданных переходов. Его все интересует, кроме деловой части, которую ведут скучные юристы. Деньги — вздор, о котором совестно упоминать... Все, что вы хотите, все к вашим услугам!»[228]

Поразил Гардина и «американский» размах венгеровских проектов, которые он, правда, не воспринял всерьез:

«Уэллс — это не фантастика, это проза, будни в сравнении с планами Венгерова.

— Необходимо заполучить весь состав Художественного театра для наших картин. Предложим им "Царя Федора"? Москвин и Шаляпин — Годунов, а? Съемки в Кремле, в соборах. <...> Мы будем иметь представительства за границей... деловые связи, закупка аппа-

ратуры. Сырье — свое, я акционирую пленочный завод. Тогда нам будет легче. Но художественный совет при фирме необходим. Мы пригласим Станиславского, Немировича<-Данченко>, Южина, а? Вы будете председателем, я тоже войду. Решать будем большинством. Как вы думаете? <...>

Протягиваю первый вариант соглашения. Улыбается, читает.

— Прекрасно. Но... Вот и мои условия: фирма "Венгеров и Ко"... Гардин — главный режиссер... Марка "Чайка"... Киночайка!

— Почему не будет моей фамилии? Ее хорошо знают. Не согласен.

— Вы человек милый, но упористый. Такая прекрасная фамилия пусть будет в двух местах. Рядом... Нет, лучше под названием фирмы крупная строчка "Производство фирмы "В. Венгеров и В. Гардин". Два Владимира! Ну, чокнемся в знак мира и согласия. <...>

Я спускался по широкой лестнице из квартиры Венгерова и думал, что с этим милым "мальчиком" надо держать ухо востро»[229].

Венгеровское предприятие просуществовало недолго: после того как летом 1917 г. из него вышел Гардин, оно превратилось в средней руки киноателье «Мерказор» (помещавшееся, между прочим, на крыше знаменитого дома Нирнзее), а через год оно было ликвидировано при отъезде хозяина в Киев[230]. В годы Гражданской войны Венгеров занимался поставками санитарно-медицинских товаров войскам Юденича[231], но интереса к делам экрана не потерял и вернулся к ним в первые же месяцы эмиграции. Осенью 1921 г. он предложил организовать совместное русско-германско-французское фильмовое производство, но потенциальные партнеры сочли этот проект несвоевременным[232]. Отказ не смутил Венгерова: зарабатывая на посреднических сделках в других, более доходных сферах[233], он вложил средства в некоторые русские кинопредприятия Берлина («Атлантик-Фильм», «Викинг-Фильм» и др.).

Весной 1923 г. он вместе с Дмитрием Харитоновым и Григорием Рабиновичем учредил общество «Цезарь-Фильм». По сообщению анонимного доброжелателя, «нельзя не приветствовать возвращение к кинодеятельности после долгого перерыва В. Венгерова <...>. Его предприимчивость и энергия, несомненно, окажут благотворное влияние на русскую кинематографию, дадут ей приток новых сил и новых работников, в привлечении которых В.В. не имеет себе равных, обладая редкой способностью поддержать и обнадежить каждого обратившегося к нему. В.В. принадлежит к числу тех киноработников, для которых интересы дела и успех его стоят выше материальных соображений. Для русского киноискусства за границей, которое в силу вполне понятных причин легко склонно пожертвовать художественностью в пользу материальной выгоды, такие люди, как В.В., особенно ценны. Идея постановки русских картин — по сюжету и духу, — исполненных русскими артистами, имеет в его лице энергичного сторонника, и его предприимчивость, несомненно, будет способствовать дальнейшему проведению этой идеи в жизнь»[234].

Реализовать свои планы продюсер намеревался с помощью своих старых сотрудников в метрополии, и одним из первых, о ком он вспомнил, был В. Гардин, работавший в Крыму. Венгеров предложил ему приехать в Берлин:

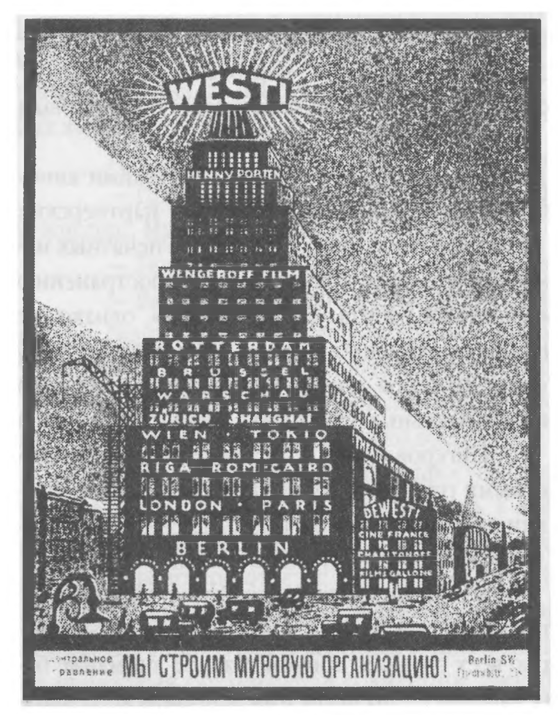
«Я думаю, что Вам очень важно было <бы> приехать в Европу... Если Вы решите выехать в Европу, то Вы могли бы сделать у нас несколько постановок. <...> Мы базируем-

ся только на русском репертуаре и на вещах, затрагивающих русский быт. Сейчас мы ведем переговоры о постановке "Анатэмы", ставим "Вешние воды", подготавливаем "Дьявол" Толстого. В наш концерн влилось дело Харитонова, и мы ведем переговоры с Маликовым о передаче постановки»[235].

Стратегической целью Венгерова были крепкое партнерство с советскими кинеорганизациями — для продажи собственных фильмов, а также продукции партнерских эмигрантских киностудий[236]. Для этого он развернул рекламную кампанию в печатных изданиях русского Берлина, главным образом в тех, что были допущены к распространению в советской России[237]. Широко разрекламированная работа «Цезарь-Фильм», однако, не задалась. В конце ноября того же года компанию вынужденно покинул Д. Харитонов, и его уход привел к развалу дела[238]. Оставшись один, Венгеров открыл собственную компанию «Венгеров-Фильм»[239] и продолжил поиски состоятельных партнеров, немало преуспев в этом. Вскоре появилось сообщение о том, что Венгеров «ведет в настоящее время переговоры с крупнейшими германскими финансовыми группами для образования специального общества по восстановлению русской кинематографической промышленности и возможности работы в Америке»[240]. К концу года выяснилось, что Венгеровым «образовано вместе с крупным германским концерном и при участии американской группы новое кинематографическое общество. В задачи этого общества входит постановка крупных русских картин, а также организация проката во всех странах, причем главное внимание будет обращено на распро́странение русских картин»[241]. До поры имя венгеровского партнера не называлось, но его оглашение вызвало настоящий фурор в кинематографических кругах. Им оказался всемогущий Гуго Стиннес[242]. Этот политический ультраконсерватор и индустриальный магнат вкладывал немалые средства в пропагандистское обеспечение своей деятельности. Скупив к тому времени десятки печатных изданий Германии, он не без оснований относил кинематографию к тому же рязряду медийного влияния. Вдобавок Венгеров сумел убедить Стиннеса, что фильмовое производство — сфера выгодных финансовых вложений, а предложенный им проект сулит огромные барыши не только на советском[243], но и на международном кинорынке.

Так возник концерн «ВеСти» («WeSti» — Wengeroff — Stinnes) — многопрофильное предприятие по производству и прокату фильмов, а также сопутствующих кинопринадлежностей. На правах младших партнеров и ассоциированных членов к нему присоединились предприниматели Германии, Италии, Франции, Польши, Австрии, Румынии, Балканских и прибалтийских стран, а также Египта, Сирии, Палестины, Китая и Японии. Амбиции инициаторов предприятия в полной мере отразил девиз: «Мы строим мировую организацию». При этом сведущим наблюдателям была очевидна его «родовая» черта: большинство участников дела составляли выходцы из русской кинематографии[244].

Для привлечения общих симпатий Венгеров развернул мощную рекламную кампанию, адресовав ее прежде всего русским берлинцам: он организовал серию публичных диспутов о кинематографе и специальных кинопоказов, которые должны были продемонстрировать небывалые финансовые и технические возможности концерна. Эта активность произвела на эмигрантов должное впечатление. Одних поразила удачливость продюсера: «Фильм-продуцент В.Г. Венгеров создал грандиозный фильм-концерн "ВеСти" не с кем



Рекламный плакат концерна «WeSti». Художник О.Б. (Экран (Берлин). 1924. № 4)

иным, как с самим Гуго Стиннесом. Отсюда и “ВеСти”: “Ве” — от Венгерова, а “Сти” — от Стиннеса. “Ве” перед “Сти”, т.е. Венгеров выше первого промышленного магната Германии»[245]. Других впечатлили обещанные им перспективы: «Какое выдающееся положение заняло это новое предприятие в Германии... и предполагает вскоре занять в Балканских странах, Польше, Прибалтике, а в дальнейшем, кто знает, может быть, и в остальном кинематографическом мире»[246].

По договору со Стиннесом продюсер взял на себя «обязательство отдать все свои силы на службу Акц<ионерному> о<бществ>у “ВеСти”. В частности, он должен заниматься определенными специальными областями (напр<имер>, Европейский синдикат), о чем должно последовать специальное соглашение... Прямое или косвенное, активное или иное участие г. Венгерова в других предприятиях может иметь место только с согласия Г. Стиннеса»[247].

Из этого можно заключить, что «ВеСти» был для него очень важным, но лишь промежуточным этапом реализации еще более масштабного проекта — создания общеевропейского фильмового синдиката. Эта структура, по замыслу Венгерова, должна была противостоять наплыву голливудской продукции в Старый Свет, а со временем она развернула бы и собственную экспансию в Америке. Разъяснению этого плана он посвятил серию статей и интервью, растиражированных европейской кинопрессой. Они привлекли внимание и вызвали сочувствие кинематографистов Германии (продюсер Эрих Поммер, режиссер Фриц Ланг), Франции (кинодеятель Жан Тедеско)[248] и Италии (режиссер Аугусто Дженнина)[249].

Объясняя необходимость создания общеевропейской киноорганизации, Венгеров апеллировал прежде всего к континентальному патриотизму: «Ни одна европейская страна не сможет в одиночку противостоять американской конкуренции. Лишь объединение может спасти наши фильмы и поднять их художественный уровень. Речь идет не о политике; в этом нет симпатий или антипатий, нет мелочных расчетов; эту проблему следует рассматривать исключительно с точки зрения европейской солидарности»[250].

Обращаясь к профессионалам, Венгеров настаивал на том, что «европейские кинопромышленники должны действовать сообща и организованно. Только при объединении возможно будет создать необходимую финансовую и организационную силу, которая сможет поднять значение европейской кинематографии и противодействовать агрессив-

ным намерениям американцев. Условия борьбы требуют немедленного организационного объединения; интересы европейской кинопромышленности повелевают встать в его ряды! *Нельзя медлить!*»[251].

Свои предложения об открытии антиголливудского фронта продюсер ретранслировал и на эмигрантскую аудиторию: «Я обращаюсь в первую очередь к производителям и говорю: заключайте между собою союзы: франко-английский, франко-итальянский, англо-французский, англо-итальянский, франко-шведский, англо-шведский — сколько угодно, но только объединяйтесь. Ибо очень скоро вам будет ясно, что европейский союз является необходимостью для спасения нашего существования. <...> Мы не в состоянии конкурировать с американским производством потому, что наши фильмы создаются только для одной из наших стран. Каждый фильм должен быть так построен, чтобы он подходил для всего мира, т.е. чтобы он мог плыть и в Америку. На фильм должны затрачиваться такие большие суммы, которые одна страна выдержать не в состоянии. <...> Я обращаюсь ко всем прокатным конторам и говорю: если вы не поддерживаете европейские фильмы, <...> то вы совершаете несправедливость по отношению к европейскому фильму, ибо тем, что вы разоряете производителя, вы разоряете себя. Ибо в таком случае придут американцы, и не только с их производством, но и с их организацией и распространением. И если у вас не будет больше европейских фильм, вас уничтожит американская конкуренция. <...> Я обращаюсь к прессе, к писателям, к артистам и к режиссерам и говорю: поддерживайте нас в нашем европейском начинании, ибо в противном случае богатейшие литературные и художественные сокровища Европы едва ли получат применение или будут настолько приспособлены к американскому вкусу, что станут неузнаваемыми. <...> Наконец, я обращаюсь к каждому в отдельности и, не вмешиваясь в вопросы политики, говорю: война окончена, и теперь нам необходимо европейское объединение на ниве труда, в области искусства и торговли <...>. Я разработал план синдиката, который я предложил прессе всех стран и подробно изложил заинтересованным кругам. Я занят его осуществлением. Если бы кто-нибудь предложил какую-либо другую идею или какие-либо изменения, я был бы рад с ними познакомиться. <...> У меня достаточно опыта и предвидения, чтобы понимать, что мы идем навстречу гибели, если мы будем продолжать дальше свой нынешний путь. Нельзя забывать, что тот, кто спасает своего соседа, спасает себя. В единении сила!»[252]

Темпераментные призывы Венгерова были встречены с пониманием, более того, единомышленники вносили свои коррективы: «Для того чтобы спастись, необходимо начать борьбу. Но борьба эта может быть двоякого рода. Она может носить наступательный характер, а также характер оборонительный. <...> Как и на войне, прежде чем наступать, необходимо обезопасить тыл и позиции. Первой основной задачей европейских кинопромышленников должно быть не объединение производственных единиц, а крупный межевропейский трест кинотеатров. Такой трест, от которого будет зависеть допущение или бойкот того или иного производства; и только такой должен лечь в основу, в сущности, очень правильной идеи общеевропейского синдиката. Ибо лишь такое объединение кинотеатров может властно заявить американским кинопромышленникам, что в случае продолжения политики бойкота европейского товара по отношению к ним будут применены такие же контрмеры. <...> С другой стороны, необходимо для проникновения на американский ры-

Владимир Венгеров.
Шарж MAD'а <Михаил Дризо>.
(Русское эхо (Берлин). 1924. № 3)

нок приступить к организации осуществленным "европейским синдикатом" собственного большого проката в Америке и покупке кинотеатров. Борьба с американцами может вестись только через объединение кинотеатров»[253].

Обсуждение венгеровского проекта продолжалось вплоть до начала 1925 г. Русские обозреватели были согласны с тем, что «у европейской кинематографии есть один большой враг, и это — кинематография американская — хищная и полная захватных тенденций. Мы признаем преимущества, отдаем должное силе американской кинематографии, несмотря на ее мещанство, не отказываем ей в талантливости, но считаем, что до тех пор, пока руководители ее не прекратят в отношении Европы свою колонизаторски-удушающую политику, необходимо ответить на нее установлением "осадного" положения. Необходима борьба, борьба за свободу, за право существования. А так как борьба такого порядка должна вестись единым фронтом, то для борьбы этой необходимо единение»[254].

Однако венгеровские предложения убедили далеко не всех. Нашлись и скептики, полагавшие, что формы борьбы с Голливудом европейские кинопроизводители могут выбирать самостоятельно: «В своих статьях г. Венгеров бьет тревогу относительно американского фильмового засилья и призывает Европу к борьбе с Америкой, на защиту своих интересов. <...> Единственное спасение Европы г. Венгеров видит в устройстве могущественного Европейского синдиката. <...> Все за одного! Один за всех! Колоссальные средства! Неисчерпаемые возможности! Рекордные масштабы! Мировые размахи, покорение стран и народов!.. Конечно, г. Венгеров прав. С очень крупными средствами очень крупный синдикат может сделать очень много. И если это выгодно, то почему бы всем производственным и эксплуатационным фирмам Европы не объединиться воедино? Но нам кажется, что есть еще один, не столь громоздкий, совсем не воинственный, антиамериканский способ действия. Это — каждому порознь и всем вместе, не увеличивая масштаба, не затрачивая на фильм от 3 до 5 миллионов франков, — увеличить художественные и моральные качества европейских картин, поднять их в техническом отношении. Результаты, несомненно, будут не хуже, чем от син-

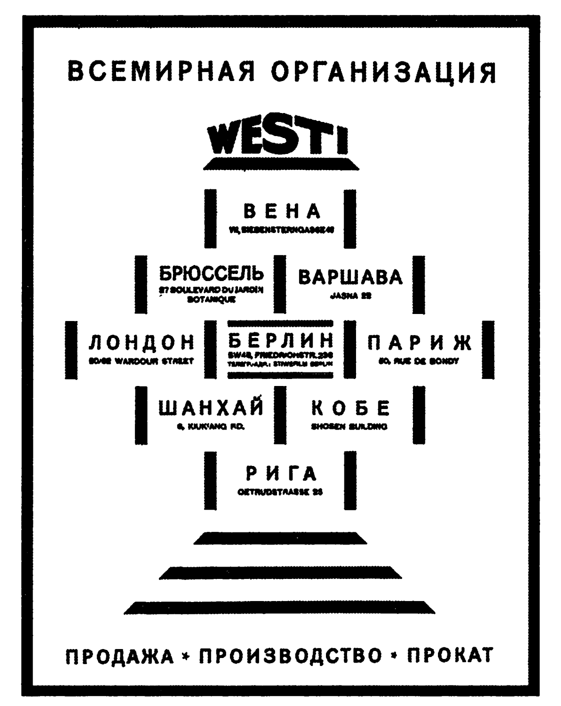
диката. Ибо наличие каких угодно средств и возможностей вовсе не всегда соответствует качественным достоинствам фильма. А дорого стоящая халтура от дешевки разнится только тем, что ее еще труднее амортизировать. <...> Америка покорила европейский рынок не капиталами, не постройками вавилонских башен, римских амфитеатров, египетских пирамид и т.п., а талантами, — Гриффитом, Лилиан Гиш, Мэри Пикфорд, Дугласом Фэрбенксом, Чаплином и т.д., и т.д. — имя им легион!

Искренность и яркость передачи, осмысленность и простота сюжетов, богатства природы, динамика, ритм, не останавливающаяся в своем прогрессе техника, умелое использование и подбор живых и мертвых экранных материалов — вот что выгодно отличает среднее американское производство от такого же европейского, вот что должны европейские производители учесть и иметь в своем арсенале. А тогда, — если их производство окажется качественно лучше американского, — тогда европейские картины пойдут на американских экранах свободно, как носятся европейские наряды, украшения, скупаются произведения искусства, старинные вещи и как, наконец, конкурируют с местными, доморощенными артистами артисты Европы.

Тогда сами собою появятся в руках европейской кинематографии неограниченные средства, и, научившись художественно ставить картины малого калибра, она перейдет, — если это уж так обязательно нужно, — к постановкам "крупного калибра". Вот почему мы думаем, что призыв г. Венгерова, — если на него откликнутся крупные европейские кинематографические фирмы, — может оказаться в результате для европейской кинематографии весьма губительным; такое объединение, ставящее на первый план возможность амортизации стоимости *всякого своего* фильма во имя борьбы с импортом, легко может оказаться деморализующим и быть причиной падения и без того низкого художественного и технического уровня европейского фильмового производства. Нам кажется единственно правильным путем борьбы с Америкой — путь свободной конкуренции европейских фирм между собою, а следовательно, и постоянного улучшения своего производства в художественном, идейном и техническом отношениях. На этом пути сейчас и стоит французское производство»[255].

Один из ключевых, но неозвученных пунктов венгеровского проекта по синдицированию европейской кинопромышленности предполагал вовлечение в него советских партнеров. Во-первых, такой ход открыл бы западным прокатчикам огромный рынок сбыта, а во-вторых, позволил бы зарубежным продюсерам использовать заманчивую русскую натуру для экзотических постановок, востребованных международной аудиторией. Свой интерес имелся и у московских чиновников: поначалу они приняли идею Венгерова весьма благосклонно, небезосновательно полагая, что при таком раскладе нищая отечественная кинопромышленность получит западные инвестиции и технологии. Несмотря на общее желание, на пути проекта встала медлительная советская бюрократическая машина увязок и согласований, и потому журналисты торопили чиновников, настаивая на незамедлительном переходе от обещаний к делу: «Чем скорее это будет сделано — тем лучше для советской кинематографии. Проснитесь же, товарищи, коим надлежит ведать»[256].

Еще в апреле 1923 г. представители Стиннеса и Наркомпроса выработали проект соглашения об учреждении Русско-германского промышленного и торгового акционер-



Рекламный анонс концерна «WeSti». Берлин. 1924

ного общества «Востоко-фильм» (другое название этого предприятия — «Восточное кинообщество»). Оно предусматривало совместное создание фильмов, лицензионное производство на советской территории кино- и фотоаппаратуры, пленки и прочих сопутствующих товаров, а также партнерство в торговле собственной продукцией на внутреннем и внешнем рынках. Новое предприятие получало право строить кинотеатры, киноателье, фабрики и технические лаборатории на всей территории страны, в течение 12 лет арендовать на льготных условиях фабрики Госкино, организовывать передвижные киноустановки на транспортных магистралях (железные дороги, водные пути и пр.). Беспрецедентным для советской практики был пункт об «экстерриториальности» картин, произведенных «Востоко-фильмом»: они не подпадали под контроль прокатной монополии государства, а принадлежали прокатным отделениям компании, которые предполагалось развернуть по всей территории РСФСР. Особый пункт закреплял эксклюзивность соглашения: советская сторона лишалась права вступать в аналогичные сделки с другими зарубежными партнерами и передавала обществу исключительные права киносъемок на своей территории. В обмен она получала формальный идеологический и производственный контроль над деятельностью «Востоко-фильма». Уставной капитал нового предприятия определялся пятью миллионами золотых рублей, причем половина акций отходила правительству РСФСР, имевшему право назначения председателя общества и одного из четырех членов правления. Несмотря на то что предприятие контролировалось советскими чиновниками, оно могло свободно распоряжаться своими валютными средствами как на территории советской России, так и за ее пределами. При этом 90 % ожидаемых дивидендов предназначались участникам предприятия и лишь 10 отводились на развитие производства. По условиям договора общество ежегодно должно было выпускать не менее пяти полнометражных игровых постановок и не менее 15 культурно-просветительных лент, причем тематика и сценарии картин утверждались бы Главным репертуарным комитетом Народного комиссариата просвещения (Главрепертком НКП)[257].

Пока в московских инстанциях рассматривались детали соглашения, Стиннес и стоявший за кулисами Венгеров попытались развить успех и предложили начать первый совместный кинопроект еще до его подписания, указав в качестве партнера Госкино бер-

линскую фирму «Коммедиа-Фильм». Переговоры на этот счет прошли зимой 1923–1924 гг. и завершились выработкой еще одного соглашения, оцененного советскими киноспециалистами весьма высоко: «Предложение Гуго Стиннеса Госкино находит очень интересным и приемлемым <...>, участие <его> как крупного финансиста Германии нам желательно»[258].

По этому плану первую советско-германскую постановку должны были снимать на волжской натуре: «При засъемке исключительное внимание должно быть обращено на то, чтобы быт и производство современной России были бы полностью выражены, и прежде всего должны быть приняты во внимание те города*, которые представляют для России важное культурное значение». Все производственные расходы германская сторона брала на себя, а советские партнеры предоставляли киноэкспедиции пароход на три-четыре месяца ее работы и право эксклюзивных съемок в любых «открытых зданиях и церквях». При этом Госкино гарантировало недопущение в район предполагаемых съемок других зарубежных фирм до конца 1925 г. Съемочная группа фильма формировалась по паритету: режиссер и оператор были бы германскими, а технический персонал набирался бы поровну из иностранных и советских специалистов. Исполнителем главной роли был избран известный актер Эрнст Дейч, а остальной актерский состав предполагался советским. Особым пунктом оговаривалось обязательство германской стороны снять параллельно с игровой картиной «культурфильм» о Волге и безвозмездно передать его в собственность Госкино. По завершении производства игровой картины советская сторона получала бы права на ее прокат в пределах РСФСР, а мировые права получало предприятие Стиннеса[259].

Будь венгеровский проект воплощен в жизнь, нет сомнений, что при таких финансовых и организационных ресурсах развитие советской кинематографии пошло бы значительно быстрее и в целом могло бы серьезно изменить конфигурацию европейской кинематографии. Однако дело было сорвано внешними обстоятельствами. В начале мая 1924 г. осложнились советско-германские отношения — после того как некий германский коммунист, обвиненный в убийстве, попытался укрыться в здании советского торгпредства в Берлине, но был арестован там полицейскими[260]. Затем киноэкспедицию в Россию отменил возобновившийся кризис германской кинопромышленности[261]. Но главной причиной стал уход Стиннеса, скоропостижно скончавшегося 10 апреля 1924 г. При этом открылось неблагополучное положение его предприятий, обремененных колоссальными долгами[262]. Неожиданно для многих выяснилось, что этот «гениальный основатель дела уже с трудом мог держать в руках вожжи своей пестрой запряжки, ему уже было трудно обозреть все многообразие своих интересов и обязательств. С его смертью определенно наступило бюрократическое вырождение, выразившееся в создании множества органов и управлений»[263].

Смерть германского финансиста обнаружила еще одно, скрытое до времени от Госкино обстоятельство: кинематографическими проектами Стиннеса манипулировал эмигрант Венгеров. По-видимому, это открытие и предопределило отказ Госкино от прежних договоренностей, и это решение принималось не киноведомством и даже не Наркомпро-

* Вписано: «расположенные в волжском бассейне».

Торговый знак компании «Wengeroff-Film». Берлин. 1924

сом, а высшим партийным руководством страны. Мотивы отказа были вскоре озвучены советской печатью: «Что касается расчетов Венгерова на Россию, нужно думать, что они носят более теоретический характер. Мы, пожалуй, доброжелательно отнеслись бы к тем, кто с честными намерениями, учтя наши запросы и интересы, пожелал бы поставить производство у нас в России, но для этого у нас должны быть большие гарантии в искренности намерений. Участвовать же в делах Венгерова и его предполагаемого синдиката вряд ли есть для нас смысл. Ни идеологическая, ни личная физиономия устроителей нам ничем не импонируют. И вообще, мы никогда не верили в “спасителей”. Приналяжем теперь, чтобы укрепить строительство своего советского кинопроизводства»[264].

Пытаясь сохранить репутацию предприятия, венгеровский сотрудник настойчиво убеждал общественное мнение в его жизнеспособности уже тогда, когда судьба фирмы не внушала иллюзий: «“ВеСти-Фильм” не только сдержал все то, что он обещал, но даже превзошел все самые смелые ожидания. “ВеСти-Фильму” удалось объединить вокруг себя целый ряд крупных производственных организаций, генеральное представительство которых на весь мир им осуществляется»[265]. Некоторое время спустя этот же автор, как заклинание, повторял, что существует «большая будущность у образованного В. Венгеровым совместно со Штиннесом кинематографического общества “ВеСти-Фильм”. У общества широкие планы как в отношении производства, так и в отношении торговли фильмами. Судя по всему, проектам этим суждено сбыться»[266].

Впрочем, в эти заверения уже никто не верил, но упорство Венгерова не иссякло: потеряв могущественного партнера в Германии, он не отказался от попыток наладить сотрудничество с московскими, хотя многим эмигрантам его публичные жесты казались провокационными. В декабре 1925 г., например, Венгеров принял участие в публичном «собеседовании» о целесообразности «возвращения на родину». Судя по газетному отчету, этот «небезызвестный в Берлине» деятель призывал аудиторию «читать “Экономическую мысль”* — самую интересную газету в мире и копить экономические силы <для возвращения в Россию>»[267].

Тем временем в Москве продолжали следить за продюсером, прикидывая возможные выгоды от успеха или провала его усилий. Описывая запутанную международную кине-

* Правильное название — «Экономическая жизнь».

матографическую конъюнктуру, советский наблюдатель анализировал ее в привычном ключе: «В последнее время в западноевропейской прессе привлекает к себе внимание кампания за спасение европейской киноиндустрии от американского нашествия, ведущаяся небезызвестным Венгеровым, инициалы которого украшают солидную монограмму немецкого концерна “WeSti”. Немецкая пресса в шутку называет Венгерова “Наполеоном” киноиндустрии, а французские кинокруги в деятельности Венгерова видят дурно скрытое германофильство. <...> Однако такая всеевропейская консолидация именно в области киноиндустрии встречает препятствия, имеющие подоплекой причины общего маразма европейского капитализма. <...> Эта борьба экранов является проекцией общей экономической борьбы за влияние на мировом рынке, и, несмотря на гнусаво-пацифистские стоны, издаваемые буржуазными волками и независимо от “невинного” материала увеселяющей индустрии, законы капиталистической конкуренции целиком применимы и здесь. Советскому киноделу надо использовать свои прерогативы для получения максимальных выгод от этой кино-драки, в целях укрепления собственного кинематографического производства»[268].

В конце концов Москва пришла к выводу, что дальнейшие контакты с Венгеровым бесперспективны: «Как всегда, это насквозь деляческое, основанное на строжайшем и точнейшем счете и дележе процентов гешефтмахерство окутывается самой таинственной пеленой совещаний, слухов и вежливых разговоров, а на деле отмечается солидными контрактами и обеспечивается дальнейшим околпачиванием простодушных развлекающихся обывателей капиталистического рая. Правда, этот “рай”, при всем усилии заделать его в прочные обручи, трещит, но в данное время кинопромышленность — самое излюбленное поле приложения капитала... Советское кино покоится на других хозяйственных основаниях, лишенных органических противоречий, колеблющих наших противников, и это преимущество позволяет нам не только наблюдать разворачивающуюся перед нами панораму кинематографических успехов капитала, но и подстерегать его неизбежные неудачи и моменты депрессии»[269].

Крах «ВеСти» нанес серьезный удар по репутации Венгерова и лишил его широты маневра, но не отнял деловой энергии. Он не стал вмешиваться в судебные тяжбы и разбирательства, сопровождавшие дележ наследства Стиннеса между его наследниками (они, между прочим, показали, что активы магната не были обеспечены реальным капиталом[270]), а сосредоточился на делах своего предприятия «Венгеров-Фильм» и на торгово-посреднических операциях. К концу 1920-х гг. Венгеров перевел дела во Францию, но из-за противодействия тамошних конкурентов действовал не сам, а через доверенных партнеров — Дмитрия Харитонова[271] и Семена Шифрина[272]. В начале мая 1928 г. он вновь напомнил о себе, предъявив обновленный проект «европейского фронта кинематографии, направленного против Америки». Он активно пропагандировал его и в кулуарах Международного кинематографического конгресса, прошедшего в Берлине в конце августа того же года. Это дает основания полагать, что Венгеров имел какое-то отношение к альянсу европейских кинопроизводственных структур — германской «Терра-Фильм», французской «Сине-Роман» и английской «Идеал», оставшемуся, впрочем, на бумаге[273].

Поздней осенью 1928 г. конфигурация объединения изменилась. В него должны были войти французы (общество «Альбатрос» Александра Каменки, компания Луи Обера)

и немцы (все тот же «Терра-Фильм» Макса Гласса). Негласный дирижер этого альянса Венгеров планировал выпустить с Каменкой красочную историческую драму «Калиостро», а с Глассом — «Корабль погибших теней», а также новую версию «Отца Сергия» и экранизацию пушкинских «Цыган»[274]. Участвовать в этих постановках были приглашены Иосиф Ермольев и Вячеслав Туржанский, работавшие в тот период на берлинских студиях. Впрочем, памятуя о судьбе предыдущих проектов Венгерова, эмигрантский обозреватель прокомментировал это сообщение скупо: «Насколько эти планы осуществимы — покажет будущее. Между прочим, Венгеров — сторонник больших картин. Обилие фильмов короткого метража, по его мнению, привело германскую кинематографию к кризису»[275].

Так оно и оказалось: из анонсированных проектов Венгерову удалось реализовать лишь картину «Калиостро», но, несмотря на пышную зрелищность, критику она не понравилась: «Фильм поражает раньше всего богатством и художественным исполнением декораций и костюмов. Артисты создали почти портретные типы, дали живые образы. Но сюжет оказался слишком большим, чтобы его можно было уложить в один нормальной длины фильм, и получились, вместо законченных, насыщенных эпизодов, скомканные, сокращенные странички. В картине много динамики <...>, она смотрится с интересом, но разочаровывает отсутствием внутренней напряженности и цельности впечатления. Хотелось бы увидеть ее в новом, значительно более полном издании, для чего, судя по производившимся съемкам, фирма обладает вполне достаточным материалом»[276].

Между прочим, той же осенью Венгеров дал «путевку в жизнь» молодому фотографу, недавнему москвичу Евгению Рейсу, только что приехавшему в Париж. «Я получил рандеву у русского кинопродюсера Владимира Венгерова, объемистого господина, горячего и порывистого, принявшего меня с распростертыми объятиями. Он спросил о делах в Берлине, говоря о скверном состоянии здешней киноиндустрии, и добавил, глядя на меня своими черными, выпуклыми глазами: “Все мы кончим под забором”. Затем обратился ко мне вопросительным движением подбородка. Я сказал ему о своих надеждах и показал фотографии. Он написал на визитной карточке пару слов, сказав: “Поезжайте завтра утром в Жуанвилль, передайте мою карточку Шифрину. Он вас примет. Желаю удачи”. На карточке было написано: “Сеня, посылаю тебе гениального фотографа, прими его, целую, Володя”»[277].

Приход звука в кинематограф на рубеже 1920–1930-х гг., совпавший с разрушительным кризисом мировой экономики, перевел Венгерова на третьи роли. После победы в Германии нацизма он окончательно перебрался в Париж, где без прежнего размаха занимался прокатом фильмов. Однако масштабные замыслы его не оставляли, и время от времени он пытался зажечь ими коллег. Зимой 1934 г. Венгеров обратился к Сергею Эйзенштейну с предложением взяться за постановку советско-французской картины:

«Нет надобности говорить, какое огромное значение будет иметь сближение французской и русской кинематографий как в области моральной, так и в области материальной, — писал он режиссеру, — неисчерпаемая сокровищница русского искусства в лице его лучших представителей будет широко использована и сумеет проникнуть во все уголки культурного мира. Те огромные возможности, которые таятся в недрах русского искусства, будут по достоинству оценены в Европе и Америке, и советская кинематография

в лице ее ближайших <так!> деятелей сумеет лучше всего показать и объяснить огромные достижения Советского Союза за последние годы.

Нам представляется, что совместная постановка картин при участии русско-французской группы создаст мировые шедевры. Конечно, задача французской группы будет снабдить русские студии и синема* всем необходимым для того, чтобы техническая сторона была возведена на огромную высоту. Русские же артисты и режиссеры в тесном содружестве с французскими сумеют создать исключительные по качеству фильмы в общечеловеческом масштабе... Мы заранее можем Вам сказать, что эта группа сочтет за огромное удовольствие повидать Вас, поговорить с Вами и совместно выяснить технические и практические стороны предполагаемого начинания. Очень важно было бы, если бы Вы по получении этого письма, со своей стороны, подумали бы о том, как это можно было бы сделать и, в особенности какие сценарии можно было бы создать, чтобы, выйдя из рамок чисто местных интересов, они могли бы явиться предметом общечеловеческого искусства»[278].

Оберегая себя от контактов с сомнительным эмигрантским корреспондентом, невыездной режиссер не отозвался на предложение, но, судя по всему, оно привлекло внимание руководителей советского кинодела. Этот забытый эпизод истории советского кино добавляет новое в известную картину советской кинематографии 1930-х гг. и в представления о ее связях с западным киномиром. Взявшись за восстановление контактов с зарубежными партнерами, руководители советского кинодела проявляли большой интерес к западной кинотехнике и технологиям, а также взялись за активное продвижение советских фильмов на экраны Европы и Америки. Воспользовавшись очередным дипломатическим потеплением между Москвой и Парижем, в начале мая 1934 г. во французскую столицу приехали заместитель начальника Главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) Владимир Усиевич и режиссер и художественный руководитель студии «Ленфильм» Сергей Юткевич. Их встречи с ведущими продюсерами Шарлем Делаком и Марселем Вандалем должны были установить «франко-советское сотрудничество в кино, постановку на советских экранах произведений французской литературы и на французских — советской литературы»[279]. То, что тематические предложения визитеров были вполне конкретными, подтвердил Юткевич, заявивший, что предпочитает «или французских классиков, как Бальзак, Золя или Флобер, книжки которых расходятся у нас в миллионах экземпляров, или картину, которая бы содействовала взаимному пониманию Франции и СССР. Над таким сценарием я теперь и работаю. Его сюжет — спортивный, позволяющий показать советскую молодежь. В сюжете — никакой пропаганды»[280].

Скупая газетная хроника не отразила подробностей этих переговоров, но уже в начале осени стало известно о соглашении «между советским и французским кино о совместном офильмовании романа Ал. Толстого "Петр I". Будут изготовлены две версии — с советскими артистами на русском языке и с французскими актерами на французском языке. Тот же режиссер Вл. Петров будет ставить совместно с французами в двух версиях киносценарий Л. Кассиля "Вратарь республики"»[281]. Предполагалось, что в конце года ленин-

* Здесь: кинотеатры (*фр.*).

градский режиссер приедет в Париж, «чтобы организовать здесь в сотрудничестве с одной крупной французской фирмой постановку французской версии. Эта версия будет разыграна исключительно французскими артистами; кем именно — еще не установлено. Съемка "Петра Великого" в Париже начнется в январе»[282]. При этом «в беседах с французскими журналистами Петров уверял, что в картине не будет никакой советской пропаганды»[283].

В рамках «петровского» проекта парижские актеры должны были приехать в Ленинград, а участники русской версии — во Францию[284]. Были определены французские участники и для фильма «Вратарь», их приезд в Ленинград ожидался в конце года. В то же самое время аналогичные переговоры велись и в Лондоне, завершившись в октябре соглашением о создании советско-британского консорциума для проката и производства фильмов. Для проработки производственных деталей в Москву должен был приехать давний партнер эмигрантских продюсеров, один из руководителей компании «Бритиш Гомон» Пьер О'Коннелл; сообщалось также, что «к постановке в первую очередь намечены два капитальных фильма: "Петр I" по роману Ал. Толстого и "Аттила" по сценарию Евг. Замятина»[285].

Ни в одном из этих сообщений имя Венгерова не упоминалось, но невозможно поверить, что он остался в стороне от дорогой ему идеи совместных постановок. Скорее всего, он, как обычно, был их теневым участником, тем более что имена его близких друзей и деловых партнеров Вандаля и Делака лишь укрепляют нашу догадку.

Многообещающий советско-французский кинопроект превращался в реальность, и дело оставалось лишь за одобрением руководителя ГУКФ Бориса Шумяцкого. По рассказу С. Юткевича, «планы наши были хоть куда... Заявка Кассиля французам понравилась — и я уехал с сознанием, что сделал нужное дело для советского кино. <...> Вернувшись из Франции с хорошими, как мне представлялось, новостями, я пришел к Шумяцкому, чтобы рассказать обо всем и посоветоваться о дальнейшем. Однако вместо благодарности последовал разнос за то, что я осмелился довести до сведения капиталистических акул тему, которую до того не утвердил он»[286].

По-видимому, негативная реакция Шумяцкого объяснялась не чем иным, как ревностью к успешной инициативе ленинградских кинематографистов, и вовсе не отменяла достигнутые договоренности. Судя по прессе, они сохраняли актуальность по крайней мере до начала весны следующего года[287] и были аннулированы одной из сторон по каким-то форс-мажорным обстоятельствам. Зато имя Венгерова с тех пор исчезло из кинематографических анналов. Он благополучно пережил гитлеровскую оккупацию Франции и в последние годы, видимо, вовсе отошел от кинематографических дел, но сблизился с просоветскими кругами Парижа и заслужил искреннюю благодарность обнищавших соотечественников за щедрую благотворительность[288].

«БЕРЛИНСКИЙ ПЕРЕКРЕСТОК» РУССКОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Русский Берлин красочно и в подробностях описан мемуаристами, а общественно-политические и литературно-художественные аспекты этого феномена скрупулезно реконструированы и проанализированы исследователями[1], однако незаслуженно малое место в этом обстоятельном дискурсе занимает опыт зрелищных искусств, и в особенности — экрана. Его изучение сдерживали не столько объективные трудности поисков источников и материалов, сколько пренебрежение специалистов, считавших эмигрантский фактор малозначительным и недостойным внимания. Авторитетный Дж. Лейда, например, утверждал, что германский кинематограф востребовал лишь актеров МХТ, оставшихся на Западе после зарубежных гастролей в начале 1920-х гг., тогда как другие мастера работали в нем недолго и не слишком успешно[2]. Научные работы и публикации последних лет[3] позволяют кардинально пересмотреть этот стереотип, но до полного закрытия эмигрантской проблематики в германском кинематографе, как мы полагаем, еще далеко.

С начала 1920-х гг. русские предприниматели и кинематографисты заняли видное место в киноиндустрии Германии и внесли свой вклад в ее послевоенное возрождение. Они активно участвовали и в возобновлении и укреплении русско-германских профессиональных связей и на некоторое время стали влиятельными участниками интенсивного диалога кинокультур двух стран. Кроме того, они воспользовались благоприятной производственной и художественной конъюнктурой для создания «русской зарубежной кинематографии», призванной заменить утраченный механизм для репродуцирования творческих и производственных потенциалов отечественного киноискусства на чужбине. Недолгое ее существование можно считать уникальным явлением в истории творческих практик эмиграции и одним из главных достижений русских кинематографистов на Западе.

* * *

«Когда-то все пути вели в Рим, — многозначительно отметил анонимный обозреватель осенью 1922 г., — теперь все пути русской эмиграции ведут в Берлин. Нет сейчас крупнее центра русского беженства, нежели столица Германской республики. Достаточно пройтись по Курфюрстендамму или зайти в кафе, излюбленное иностранцами, чтобы вы-

нести впечатление о новом притоке русских беженцев. Афины на Шпрее после войны превратились в Вавилон на Шпрее. Но среди смешения языков русская речь преобладает. <…> В Берлин стекаются русские актеры и русские финансисты, русские писатели и русские коммерсанты: все, кто тянется не только к западной культуре, но и к приложению своих сил в знакомой ему области»[4].

Пережив поражение в Первой мировой войне, Германия оказалась в исключительно тяжелом положении: в стране царили жесточайший финансово-экономический кризис и общая депрессия, обостренные социально-политической нестабильностью. Больнее всего они отражались на бесправных русских беженцах. Им было неуютно в германской столице: «Берлин обилен широко обдуманным планомерным благообразием. Осуществлен архитектурный широкий замысел. <…> Роскошь убегающих анфилад шестиэтажных домов; премированные фасады, затянутые плющем; скверики с кущами — вязом, кленом, плакучей ивой и пр. <…> Берлин не безличен, он характерен замысловатыми сочетаниями мостов через Шпрее, вокзалами, мостовой, как биллиард: словно забит в камень, облицован цементом, сделан бесчувственным, неуязвимым, огнеупорным. Вместо тепла и трепета живой кожи — замаскированная черненая броня»[5].

Эта бездушность подавляла эмигрантов, внушая им внутреннее беспокойство и чувство отчуждения: «Город 4 миллионов, внешнего блеска и огромнейшей нужды, город торговли и спекуляции, город разврата, нервности, центр науки, город буржуазии и пролетариата <…>, город борьбы. Разделенная географической номенклатурой на округа, столица реальных немцев делится также на округа политически и экономически. Весь Norden и Osten* Берлина заселены преимущественно рабочим классом. Длинные, однообразные улицы, казарменно-серая архитектура домов, серое небо, серые деяния. Однообразное море каменных построек с балконами, тянущимися одной линией на протяжении целых улиц, сплошь покрытых асфальтом, таит в себе огромную нужду, великую выдержку и отчаянную борьбу за существование <…>. Здесь мало красок, мало блеска, это досталось на долю Берлина — Westen**. Блеск, изящество нарядов, масса дорогих ресторанов, где шампанское льется рекою, где пряность женских тел, декольтированных, раздушенных, создает воспламеняющую атмосферу. Здесь можно забыться, здесь незаметны ужасы жизни... Широкие, богатые витрины шикарных магазинов, хорошо разодетая фланирущая публика, масса автомобилей. <…> Вечером, когда загораются звезды, манит своими нюансами жизнь <…>: все залито светом, ряды дежурных автомобилей, проезжают верхом аристократические амазонки, появляются звезды кинематографа <…>. Деловая часть города — Zentrum, Friedrishstadt***. Как ни тяжелы условия, как ни гнетет мирный договор, но работа должна победить, и она побеждает. <…> Жизнь кипит. <…> Колоссальное количество выходцев из Галиции, России творят здесь свои “гешефты”, пользуясь прикрытием темных элементов большого города»[6].

Действительно, по многим свидетельствам, Берлин начала 1920-х гг. превратился в международный центр авантюристов, спекулянтов и проходимцев всех мастей и рангов:

---

* Север и Восток (*нем.*).

** Запад (*нем.*).

*** Центр, Фридрихштадт (*нем.*).

«Наша жизнь здесь — это пестрая суета, внешняя, мишурная, надоедливая. <...> В то время как средний класс эмиграции кряхтит, не унывают понаехавшие из высоковалютных стран дельцы, комиссионеры <...> и вообще "милостивые государи". Это они дают законнейший повод германской прессе говорить о "тягостных иностранцах", о десятках русских ресторанов, о мотовстве и кутежах. Это для них растут мелкие кабаре и <театры> "миниатюр", связывающие типично-кухонные предприятия, рассчитанные на "Wiener Schnitzel"*, с русским искусством. "Милостивый государь" не желает есть просто шницель. Ему нужен при этом надрыв или смех, русский романс или полотно под Судейкина, куплетист Троицкий или фарфоровые куклы»[7].

Особый колорит в это вавилонское столпотворение рас, языков и нравов внесли русские «шиберы»**: «Все петербургские, московские, варшавские, киевские, харьковские, ростовские ювелиры перекочевали и плотно обосновались на Friedrishstrasse, Leipzigerstrasse***, в аристократическом Шарлоттенбурге, куда нынче, как острят немцы, требуется для въезда русская виза. Как и свойственно этому избранному племени, они плодятся, размножаются и богатеют с необычайной быстротой. Мелкие биржевые дельцы, зайцы и арапы, которых били по всем городам всея Руси, здесь, в Берлине, раздобрели и даже пооткрывали банки и банкирские конторы. <...> Если вы читаете, что в Берлине открываются десятки всевозможных "Ванек-встанек", "Синих птиц", "Каруселей", "Романесков", "Литтль-буфов" и сотни кабаков — знайте, что все это рассчитано на тех же валютчиков. <...> Последние страницы берлинских газет переполнены без конца объявлениями о вновь открывающихся кабаках и кабаре. Рядовому берлинцу все это не по карману, да и не до того. У него свои заботы, свой мир, свои интересы — весьма далекие от интересов посетителей "Оливье" и прочих уголков»[8].

Эта публика действительно выделялась из общей беженской массы и пользовалась общей нелюбовью и немцев, и соотечественников: «Они что-то покупают, что-то продают. Все, чего нет. <...> Они копошатся в европейских столицах, это плесень России. Они ругают революцию, ругают русский народ, ругают маленьких, честных людей, делающих свое маленькое, но честное дело. Они их презирают... Их много еще, этих джентльменов. <...> Они гниль нашей государственности, плесень русской жизни. Что они создали? Хоть маленькое, ничтожное... Что они сделали для народа, для науки, искусства, литературы... Они создали спекуляцию. Они привели Россию к тем эксцессам, от которых она сейчас страдает. <...> Жаль, что они русские»[9].

Что же до внезапной и бурной популярности русских развлекательных предприятий, притягивавших интернациональную толпу нуворишей смутного времени, многим она казалась противоестественной и живо напоминала годы революционного развала России: «В воздухе какой-то неуловимый флюид. Достаточно прищуриться, всмотреться в окружающее, выйти на Курфюрстендамм и потянуть носом, чтобы ощущить чуть уловимый запах. Это покажется фельетонным смешком, шаржем, улыбкой, но я бы сказал:

— Слишком много кабаре.

---

* Венский шницель (*нем.*).

** Schieber — спекулянт (*нем.*).

*** Фридрихштрассе, Лейпцигерштрассе (*нем.*).

Мы испытали этот смешной показатель лопающегося пузыря, ночного безделья и шуршащих "неуважаемых" денег — и в Киеве, и в Екатеринодаре, Одессе, и Новороссийске. Приезжал Балиев, прибивал вывеску "Ша-нуар". Потом "<Кривой> Джимми" и Илиеску, пели "Лам-ца-дрица" и затем спешно спускались к пристаням. И при Петлюре, когда Киев веселился в 15 "Би-ба-бо" <...>. Потому сейчас, хоть не хочешь делать аналогий, смотришь, словно что-то колючее вспоминая, на русскую "Карусель", русский же театр "Ванька-встанька", и рядом "Литтль-буфф" с лубками, и тут же сольные выступления Троицкого (тоже из Киева и из Новороссийска в подвальном памятном "Норд-Осте"), и на "Синюю птицу", и просто на ресторан с выступлениями, "Стрельну", "Кафе-Рушо", и еще на одиннадацать "файф-о-клоков" и думаешь: не много ли? Но ведь на Шпрее нет больших пристаней... И даже против воли в думах витают эти тени минувшего»[10].

К началу 1923 г. в германской столице насчитывалось не менее ста тысяч выходцев из России[11], причем происхождение и род занятий многих из них внушали сомнения: «Бывшие офицеры, жены бывших офицеров, носителей громких русских имен, бывшие светские дамы, бывшие воспитанницы привилегированных институтов стали приманками самых дорогих кафе, кабаре, ночных баров. Мужчины в черных бархатных шароварах, в малиновых и ярко-желтых шелковых косоворотках, дамы в сарафанах и кокошниках играли на балалайках, пели русские песни, танцевали "русскую". С платочками, с низкими поклонами. Честь честью. Без обмана. Немцам нравилось. Кабаре с русскими балалаечниками и русскими плясками бывали переполнены до отказа. Богатые иностранцы-жуиры приглашали русских певиц, танцовщиц к своим столикам, угощали их шампанским. И чем знатнее были эти дамы, чем достойнее их прошлое, тем щедрее угощали их. А дирекция каждого такого кабаре, кафешантана деликатно и таинственно осведомляла важных посетителей о недавнем прошлом этих русских дам. Русская графиня... Русская княжна... Племянница министра X... Генеральская дочь... Все это было еще новинкой в тогдашнем Берлине. И так соблазнительно. И так лестно. Вот до чего докатились эти русские...»[12]

Звезде европейского кино Асте Нильсен, в начале 1920-х гг. работавшей в берлинских киноателье, запомнилось, что в местной жизни «заметную роль стали играть эмигранты из России. <...> Несколько лет на русских в Берлине была большая мода. Чуть ли не из каждого ресторана неслись звуки балалаечного оркестра, русские рестораны и кафе росли как грибы после дождя, и берлинцы толпами устремлялись туда; все это было ново и необычно, публика там собиралась интересная, разноязыкая, а русская кухня и впрямь хороша. У дверей клиентов встречали казаки в патронташах, а потом показывали свои дикие, бешеные пляски с кинжалами в зубах; по-моему, одним только русским это зрелище действительно доставляло удовольствие. <...> Те русские, с которыми я была знакома, жили в каком-то ином, непривычном для нас темпе, мы любили их, восхищались, но нередко нас пугали причуды их темперамента. Часто бывало трудно их понять, трудно принять всерьез из-за достоевщины и толстовщины; нам казалось, что они совсем неверно следуют этим учениям. Но они по-настоящему, от души умели прощать, их доброта и любовь к ближнему доходила до безграничного самоотречения, у них была удивительная любовь к искусству, к прекрасному, и что до меня, то я почти всех их любила. <...> На Курфюрстендамм русская речь слышалась чаще, чем немецкая. <...> Здесь под зелеными деревьями не-

прерывным потоком проходили русские деятели искусства, офицеры и мелкие буржуа, бывшие князья и миллионеры, которые при царе жили в восточной роскоши, а теперь прогуливались в потертых фраках и рваных брюках. Все ранги стерлись, все слои общества смешались: здесь они все были просто русскими. <...> По-моему, за границей тогда появилось так много русских князей и княгинь, сколько никогда не было в России, но здесь, на студии, князья были настоящие. Ведь они слишком хорошо знали друг друга»[13].

Хотя новоявленным берлинцам было очевидно, что «Курфюрстендамм — не Тверская и не Невский», все же казалось, что «с каждым днем Берлин все более начинает походить на одну из наших столиц. Бесконечное количество русских издательств и магазинов; бесчисленные “Альказары” и “Стрельны”, театры и театрики, концерты, программами которых почти сплошь обвешаны рекламные столбы; и русская речь — она буквально повисла над Берлином»[14].

Действительно, беженцы довольно скоро приспособились к непростому быту и деловому ритму германской столицы и мало-помалу стали возвращать себе хотя бы внешние атрибуты утраченной жизненной нормы: «К немалому удивлению туземцев, русские основали в Берлине 60 книжных магазинов, торгующих исключительно русскими книгами. В Берлине работает 25 первоклассных русских ресторанов, 20 русских банков, 7 кинематографических предприятий и 4 русских театра. <...> В Берлине выходит 4 русские газеты <...>, работает около 60 экспортных контор. Интеллигенция (в русском смысле этого слова) объединилась в 12 союзах разных наименований и назначений»[15].

Кинематограф в этом описании упомянут не случайно: он стал неотъемлемой частью зыбкого эмигрантского быта и пользовался особой популярностью у русских, покорив их доступностью и универсализмом: «Великий Немой обращается в четвертый интернационал, в современный Вавилон, в котором столпотворения быть никак не может, ибо язык в нем — отменен»[16]. Для многих эмигрантов экран стал зримой метафорой беженского опыта, своеобразной «лентой жизни», в которой были свои постановщики, герои и статисты, а снимал ее, по словам парадоксалиста Ильи Эренбурга, «пьяный оператор»: «Он то замедляет, то не в меру ускоряет ее проекцию на экране, и всегда именно там, где не надо; то выпустит на сцену политического жен-премьера* в промежутке между двумя страданиями обманутой девушки-героини; то повторит тему пролога вместо ожидаемой развязки»[17].

У журналиста с живой фантазией возник собственный сценарий этого зрелища: «Оператор пустил ленту с обратного конца. На экране потянулись события “задом наперед”. Мы увидели, как умершие с голоду 12 миллионов русских мужиков вышли из могил. Расстрелянная русская интеллигенция отошла от “стенки” и вернулась — кто на завод инженером, кто в университет профессором, кто в армию — офицером. Армия тоже — сперва все погибшие на всех союзных и собственных фронтах... — воскресли и разбежавшиеся по домам — снова заняли позиции. Потом все мирно разъехались, ибо война еще не начиналась, и каждый стал делать то, что делал до объявления мобилизации... Здесь оператор по случаю позднего времени быстро крутит ручку аппарата. Картины мелькают одна за

* Jeune premier — театральное амплуа: герой-любовник (*фр.*).

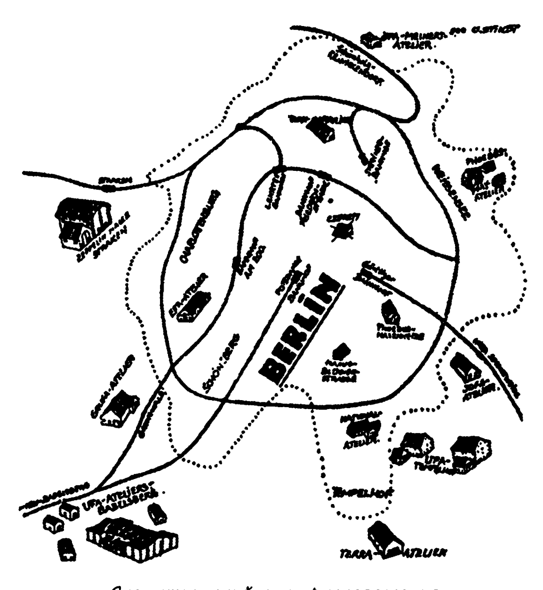
другой, так что трудно за ними уследить. <...> Я вышел из кинематографа. Когда починят “русскую ленту” — непременно пойду опять!!»[18]

Драматургия этого «фильма» была непредсказуемой и подчас преподносила неожиданные эффекты его участникам: «Очень часто, сталкиваясь с кем-нибудь из эмигрантов, я испытываю ощущение человека, который внезапно встретил самого себя. <...> Сколько удачных совпадений, сколько счастливых случайностей, сколько кинематографических чудес! Не правда ли, то же самое пережили многие из эмигрантов, чудесно избежавшие тифа, расстрела, голодной смерти, “испанки”, бандитского нападения, погромов, ссылки в Нарымский край. Чудеса! Чудеса! И очутились в Берлине, на Курфюрст<ен>дамме»[19].

Один из изгнанников, покоренных магией экрана, отметил, что «теперь век реальный. Размышлять и предаваться мечтаньям — некогда. Лишь бы успеть схватить, что промелькнет перед глазами, видеть все, что происходит. В этом отношении, в отношении, так сказать, умственно-зрительном, современная жизнь неисчерпаемо разнообразна и богата. Не жизнь, а сплошной кинематограф. Непрерывный, захватывающий, волнующий. Европейские джунгли в 2 000 000 метров с бесконечным количеством актов и отделений. У нас, правда, не совсем удобное место в этом кинематографе. Беженское. Последнее. Иногда плохо видно, но мы уже привыкли смотреть на мир из диогенской бочки. <...> В интересное время мы живем. Не жизнь — а бесплатный кинематограф. И, надо признаться, европейские джунгли гораздо интереснее индийских. А впереди еще столько действий. Может быть, и Москву увидим. Сидите смирно и смотрите. Когда дойдет дело до Москвы — и нас позовут на сцену»[20].

По воспоминаниям одного из русских берлинцев, «кино в нашей тихой заводи, в пансионе, играло большую роль. После ужина молодежь рассыпалась по дворцам “Великого немого”, который был, к счастью, еще бессловесен. <...> Кинематограф стал потребностью вроде сахара»[21]. В конце 1922 г., например, среди эмигрантов «большой интерес возбуждали кинематографические иллюстрации теории омоложения Штейнаха. Публика валом валила на эти сеансы, происходившие в самом большом кинематографе. Многих привлекали, вероятно, надежды увидеть что-нибудь скабрезное, тем более что лента находилась одно время под запретом. Публику постигло известное разочарование: ей преимущественно показывали под звуки Шопена, как потрошат крыс»[22]. Подлинным фурором сопровождались показы многосерийного костюмного жизнеописания короля Фридриха Великого — «Фредерикус рекс»*: «Кино дрожали от рукоплесканий, когда король прусский спускался с лестницы в Сан-Суси, отправляясь в поход, ставший Семилетней войной. Из-за фильма между левыми и правыми завязывалась борьба, среди публики происходили столкновения, хотели наложить цензурный арест на картину, объявленную открытым выступлением против республиканского строя. Увольняли командиров рейхсвера, разрешавших нижним чинам <участие в съемке> массовых сцен и сражений. Последние, надо заметить, инсценировались по всем преданиям тактики <так!> того времени»[23]. Примечательно, что эта картина покорила и русских монархистов, «которые радуются прославлению даже чужого

* Король Фридрих (*лат.*).



Схематический план расположения берлинских киностудий. 1928

монарха, чужой армии и делят восторги немецкой публики, приветствующей свои давно не виданные знамена»[24].

В начале 1920-х гг. в германской столице и ее окрестностях работало несколько десятков киноателье[25], технических лабораторий и предприятий, так или иначе связанных с экраном[26]. Типичное кинохозяйство того времени описано в популярном романе: «Таксомотор застопорил в самой гуще повседневной сутолоки Берлина. Вправо от раскрытых громоздких железных ворот на облупившейся штукатурке дома щеголяли золотыми буквами кинопромышленные рекламы. Здесь были “Рюльке и сын”, в сущности, — поставщики фуража на берлинской продуктовой бирже, они же — владельцы стеклянного здания в глубине двора, бывшего когда-то манежем для верховой езды; “Стелла”, кинотоварищество на паях, работавшее в этом здании; объединенная с ней “Калифорниен Мувинг Пикчурз Компани”; далее — “Ту Уорлдс Компани Лимитэд” — соединительный шлюз между Берлином и Нью-Йорком, пропускавший огромный приток американского импорта. Среди них, как кролики, приютились филиалы: “Линда-Сабадини-Фильм” — с итальянским влиянием, “Берлино-Венский кинопрокат”, бюро Дмитрия Сенестри, знаменитого кинопремьера. <...> Как всегда, перед воротами стояла и глазела кучка любопытных. <...> В самом дворе в бесконечном ожидании выстроились рядами частные автомобили киноработников, от лимузинов до открытых мотоциклеток. <...> От высоких, как дома, обтянутых зелеными полотнами лесов вход казался темным. Оба киноработника, привычные к сумбуру ателье, протиснулись сквозь девственный лес отставленных в сторону византийских колонн из гипса, кресел, кривоногих барок, искусственных пальм; они прошли мимо клетки с несколькими живыми бурыми медведями. Обтрепанный зеленый задник все еще заслонял перспективу. Сквозь щелки сверкали блестки света, словно от яркого южного солнца. Неясный стоголосый шум доносился издалека. <...> Пришли. Свет... Свет... Свет со всех сторон. Потоки света. Искуственные солнца дюжинами. На передвижных дощатых стенах — тысячи светящихся звездами ламп “Юпитер”. Огромные рефлекторы, раскаленные, как фабричные печи, выбрасывали с галерей и из углов длинные светящиеся конусообразные снопы лучей в оргию красок византийского дворца, кипящую смесь белой человеческой кожи, алых, голубых, как море, зеленых, как Нил, золототканых одежд, дорогого старого бархата, серебряных панцирей, нагроможденных русых и черных париков и сотен мужчин и женщин. Здесь в этот полуденный час Берлин представлялся далеко ушедшим в неживую, серую дождливую ночь; он рисовался воображению логовом тумана, царством те-

ней»[27]. Следует лишь добавить, что в этом экспрессивном описании опущена одна частная, но немаловажная для нашего рассмотрения деталь: практически во всех берлинских киноателье изо дня в день звучала русская речь.

Важной приметой кинематографического Берлина первой половины 1920-х гг. были эмигрантские прокатные конторы. Большинство из них лишь формально было связано с кинематографом, в реальности занимаясь комиссионерством, перепродажей дефицитных товаров, биржевыми операциями, спекуляциями иностранной валютой и тому подобными сделками: «Стоит зайти в любой из домов на протяжении нескольких кварталов по Фридрихштрассе, где в каждом этаже, чуть ли не в каждой комнате этих колоссальных каменных громад находится по нескольку прокатно-продажных, посреднических контор <...>. О коммерции, настоящей, здоровой торговле эти “дома” и раньше имели очень смутное представление, а сейчас только и мечтают, как бы сорвать хоть что-нибудь и получить наличными, да не в марках, а в иностранной валюте. К этому свелось все дело — все помыслы, вся изобретательность, вся энергия»[28].

Некоторые полагали, что сомнительные финансовые операции были родовым знаком эмигрантской предприимчивости: «Множество русских занимаются коммерческими операциями — большими и малыми: продают и покупают, выступают в роли посредников и комиссионеров. Если не Россия, то лимитрофы[29], если не лимитрофы — то низкий курс франка и французские товары, если нет французских товаров, имеются немецкие. Берлин — с его аукционами, лопающимися фирмами и т.д., при больших деньгах можно дешево купить и хорошо заработать, а нет средств купить — все же можно немного заработать»[30].

По наблюдению советского визитера, «в Германии имеется несколько сот крупных и мелких фирм, занимающихся постановкой и продажей кинокартин. <...> Девять десятых этих фирм находятся в Берлине и расположены на бесконечной Фридрихштрассе, образуя ту улицу фильм, которая прорезывает весь центр Берлина и тянется на протяжении нескольких километров»[31].

Этот район и его обитателей хорошо изучил Виктор Шкловский, живший в Берлине в начале 1920-х гг.: «Фридрихштрассе — одна из самых торговых улиц Берлина. Вечером здесь загораются электрические рекламы. <...> На этой торопливой и совершенно деловой улице и находится главное количество кинематографических контор Берлина. Их сотни. Сколько? Вы можете справиться в справочнике. Они не производят, они только торгуют. В каждом доме несколько контор. Они закупают у немецких и иностранных фирм продукцию — отдельными картинами и сразу за год — и потом торгуют в розницу. Кинематографическая лента — товар очень странный. Она может стоить сорок долларов и десять тысяч долларов, причем отличить картины можно только на вкус. И вот в конторах вам показывают ленты. В первом акте европейской ленты люди знакомятся, в пятом акте они женятся; поэтому первый и пятый акт смотреть незачем. Смотрят обыкновенно четвертый акт, и таких кусочков в день можно посмотреть тысяч десять метров, причем для скорости ленту пускают в полтора раза быстрее. <...> Рядом сидит хозяин; человек неопределенной нации, который, часто внезапно, оказывается, умеет говорить по-русски и только скрывает это; и это существо, похожее на постаревшего клоуна старого цирка, все время восхищается у вас над ухом своей картиной и наддает пар»[32].

Сам Шкловский приобщился к кухне кино именно в Берлине: летом 1923 г. он служил экспертом-консультантом в компании «Русторгфильм»[33] — одном из дочерних предприятий Киноотдела при советском торгпредстве в Берлине, которое формально находилось под началом М.Ф. Андреевой, но фактически входило в сферу интересов Управления предприятий ОГПУ[34]. Кроме того, Шкловский, по-видимому, был связан деловыми отношениями и с другими кинопредприятиями российских эмигрантов[35].

Укажем здесь лишь один образчик этого специфического бизнеса: по всем основаниям картина «Кабинет восковых фигур», поставленная Паулем Лени на студии П.С. Антика «Викинг-Фильм», должна быть причислена к разряду эмигрантской кинопродукции, тем более что ее прокатная судьба оказалась в зависимости от дельцов с Фридрихштрассе. Как свидетельствуют документы, расходы на постановку составили 403 574 рейхсмарки, а суммарный доход от международных продаж картины превысил 93 тысячи американских долларов, что при темпах германской гиперинфляции многократно перекрыло производственные затраты, принеся фабриканту и посредникам неплохие барыши[36].

Берлинский период русского кинотворчества невозможно описывать отдельно от практики эмигрантского театра, поскольку творческие кадры экрана и сцены, а отчасти и репертуар были практически идентичными[37]. Более того, воссоздание родной драматической сцены считалось одним из необходимых условий русской жизни на чужбине: «Берлин является центром русской эмиграции; не говоря уже о ее численности, здесь, по-видимому, собрались наиболее культурно-активные части ее <...>. Вполне естественным покажется тогда тот все прогрессирующий каждодневный приток артистов, бегущих не только из Совдепии, но и съезжающихся сюда из всей остальной Европы, встречающих среди немцев редкую доброжелательность и заинтересованность к своему труду»[38].

В действительности ситуация была не столь идиллической. Бывший премьер провинциальных антреприз Василий Вронский покинул Одессу в январе 1920 г. и в течение нескольких месяцев последовательно сменил Стамбул на Прагу, Прагу — на Вену, Вену — на Лондон, а в конце июля того же года приехал в Берлин[39] и описал журналисту положение коллег по ремеслу с плохо скрытым пессимизмом: «Этот прыжок в неизвестность привел к тому, что большинство русских артистов, пробравшихся за границу, если не голодает, то, во всяком случае, находится в крайне стесненном материальном положении <...>. 99 % русских артистов, находящихся ныне за границей, не владеют в совершенстве языком той страны, в которой они находятся; другими словами, лишены возможности выступать на иностранной сцене. Поэтому в своей работе у русских артистов имеются два выхода: один — это постановка спектаклей на их родном русском языке; другой — это кинематографическое искусство, так сказать, интернациональное. Действительно, мы наблюдаем, с одной стороны, тягу к кино, с другой — отдельные попытки организации русских спектаклей»[40].

Историограф русской зарубежной драмы в Германии отметил, что «Берлин с самого начала эмиграции был тем котлом, в котором не переставая кипела, то оседая, то вздуваясь, своя русская актерская жизнь. Здесь создавались большие начинания, давалась оценка отдельным выступлениям — Берлин давал дорогу в Европу и Америку и, как магнит, притягивал многих издалека — из лимитрофных государств, с Балкан и из Чехословакии...

Иные оседали здесь надолго, иные — кочевали дальше... На поверхность то и дело выступали бесчисленные театры и театрики, лопались, как пузыри, исчезали бесследно или, упрочив свою карьеру в Берлине, — тоже исчезали — на новую неизвестность, в погоню за европейским признанием... Русская актерская жизнь в Берлине напоминала огромный проходной двор, какую-то колоссальную ярмарку искусства и лже-искусства; всякий спектакль являлся предложением — но не всегда предложение соответствовало спросу; иногда — по вине слишком разношерстной публики, а чаще — по небрежности самих исполнителей и организаторов. И здесь... "надежд разбитых груз лежит"; надежд о создании постоянного русского драматического театра в Берлине, идея создания которого была постоянной мечтой русского актерства, вольно или невольно очутившегося на чужбине, и все эти театрики, одно время так буйно расцветшие, были лишь искажением одной главной мечты, компромиссом людей, не пожелавших расставаться со сценой. Конечно, попадались и такие, которые сразу же шли по линии наименьшего сопротивления в желании легкого минутного успеха. <...> Теперь, вспоминая "русский Берлин" 1922–23 гг., невольно напрашивается вопрос <так!>, почему... все же не воплотилась эта прекрасная идея создания здесь русского драматического театра. Было так много беспокойств, столько попыток; все они чем-нибудь отличались друг от друга, но удел их был общий — распад... Ведь и "за", кажется, налицо было очень много: обширнейшая русская колония, располагавшая в свое время и средствами, и свободным временем, и первоклассные актерские единицы, и актерская масса, и молодежь...»[41]

Задаваясь этим болезненным вопросом, вдумчивый наблюдатель пришел к верным ответам: «Все эти "за" очень убедительны, но их сразу же перевешивает одно "против" — то, что все здесь находилось в стадии "беженства", создающего свою особую психологию. Среднему обывателю, в массе очутившемуся в Берлине, даже со средствами, но не забывшему еще мытарства пути и осматривающемуся в новой обстановке, меньше всего было дела до какого бы то ни было театра, с какими бы то ни было актерами. Беженец еще не осел крепко на месте, у него еще в голове все крутится-вертится, и вдруг — пожалуйте в театр, да еще в какой-то новый! Еще хватало пойти по старой памяти, из-за желания повспоминать, на "художественников" из Москвы, на Александринку и московские студии — но стоит ли беспокоиться и подниматься с кресел, на которых так давно не сидел, чтобы пойти глядеть что-то неизвестное? Такова была психология среднего беженца, никак не желавшего почувствовать себя зрителем: "Довольно уже насмотрелся. Хорошо, что имею наконец возможность провести вечерок дома!.." <...> Но причина лежала не только в индифферентности публики, а порой и в самом актере. Здесь, в эмиграции, как нигде, разыгрывались актерские самолюбия; забывая о том, что Берлин — не русская провинция, <...> всякий хотел быть главным, делать на свой вкус, стать центром и — смешно вспомнить — увидеть только себя напечатанным на берлинских афишных столбах аршинными буквами. <...> Теперь, когда многое стало ясно, — грустно вспоминать об этих попытках, об этих тщетных мечтах...»[42]

Изобилие самозванцев в артистической среде, с разной мерой успеха приспособлявших свои скромные дарования к западной моде на русское и зачастую дискредитировавших отечественную школу, печалило обозревателя даже больше, чем отсутствие посто-

янного театра: «В Берлин потянулись многочисленные искатели-актеры и попросту любители <...>; лишенные угрозы проверки, все эти господа немедленно повыбирали себе псевдонимами очень громкие русские артистические фамилии и стали выступать на немецких сценах не иначе как с прибавлением — "арт<ист> б<ывших> имп<ераторских> т<еатров>"... Доверчивые немцы охотно принимали в своих кабаре столь знатных иностранцев; в те времена только начинало входить в моду все "echt russisch"*, и, проглядывая список участников берлинских варьете, можно было подумать, что здесь собрался весь цвет нашего Александринского и Малого театра в лице всех этих куплетистов, рассказчиков и даже декламаторов... Так началась — неудачно — "русификация" Берлина. Конечно, подобный огульный "расцвет знаменитостей" долго продолжаться не мог; с приездом в Берлин артистов, не стыдящихся назвать свою фамилию, и с возникновением союза артистов — карьера лиц с "крупными именами" сократилась, но немцы долго еще не могли раскусить фокус, и еще в этом году довелось встретить в берлинской "Скала" какого-то прыгуна[43] значившегося на афишке с прибавкой — "солист б<ывших> имп<ераторских> т<еатров>"»[44].

Судя по всему, наплыв самозванцев в русскую артистическую среду за рубежом в начале 1920-х гг. был столь массовым, что его отметили не только в Берлине, но и в других локусах эмигрантской диаспоры: «Один почтенный, европейски образованный турок в Константинополе года три тому назад спросил с приятной улыбкой русского литератора: "Почему на многочисленных афишах русских артистов большинство их называется артистами императорских театров? Сколько же таких театров было в России? И все ли эти артисты у себя на родине celebres или bien connus**, как они именуются?"

Уже тогда, в связи с проявившейся среди эмигрантов склонностью называть себя не присвоенными им званиями (а подчас титулами), начали именовать себя артистами люди, не имевшие раньше ничего общего с сценическим искусством. В среду актеров подлинных еще во время европейской войны попали многие, не работавшие раньше в театре, но предпочитавшие не сидеть в окопах, а ездить на фронт в составе военных трупп. После революции звание артиста давало как будто некоторые привилегии, и понятно, иные цеплялись за эту возможность несколько скрасить условия тяжелой жизни. В Европе среди эмигрантов некоторые стали искать средств к существованию в артистической работе, полагая, вероятно, что играть на флейте, по выражению Гамлета, "так же легко, как лгать". Постепенно образовалась плеяда русских "артистов", чуждых искусству, далеких от него, но смело взявших на себя это имя, которое достоин носить человек, отдавший себя сцене, принесший ей всякие жертвы и чувствующий в ней свое жизненное призвание. А ради конкуренции со своими коллегами более отважные стали именовать себя celebres или bien connus. Так постепенно разрушался в Европе престиж имени русского артиста. В Чехословакии, несмотря на определенные симпатии к нашим соотечественникам, в городах провинции перестали сдавать театры русским странствующим труппам. В Берлине, где городская администрация относилась с некоторым уважением к Союзу русских сценических деятелей, число членов этого Союза дошло одно время до 600 человек[45]. Правление Союза с отчаянием устраивало по временам проверку и перерегистрацию членов; число их силь-

* Здесь: подлинно русское (*нем.*).

** Прославленные или широко известные (*фр.*).

но сокращалось, но, тем не менее, в этом звании оставалось много лиц, занятия которых не имели ничего общего с сценической деятельностью. Штаб-квартира берлинского Союза, "Landgraf Kaffee"[46], по вечерам наполнялась членами Союза — молодыми и немолодыми людьми с гордой осанкой и полупрезрительным взглядом на окружающих; у столиков садились дамы с палитрой красок на лице — в доказательство их принадлежности к сценическому искусству. Изредка, очень редко слышались актерские воспоминания о деятельности в отечественных палестинах, а гораздо чаще — о долларе, о ценах на те или иные предметы, о разных деловых комбинациях и надеждах. Наводились также справки о возможном участии в кинематографических съемках. Немногочисленные настоящие актеры, так сказать "кадровые", а не порожденные военным и революционным временем, чувствовали себя сиротливо среди этой массы сценических деятелей, "склепавших на себя имя" весьма почтенное и вредивших репутации Союза, который имел в виду прекрасные цели и помогал очень часто заброшенным на чужбину русским артистам, незнакомым с долларом. При громадном количестве членов Союза, когда являлась необходимость организовать русский драматический спектакль, оказывалось очень трудно найти необходимых исполнителей, владевших не то что сценической опытностью, а хотя бы правильной русской речью. И подчас благие намерения не осуществлялись. Постепенно многие актеры ушли в нарождающиеся в Берлине театры миниатюр типа "Летучей мыши" и разбрелись по Европе и Америке, вынужденные изображать оловянных солдатиков и деревянные игрушки[47]. Число кадровых актеров в Берлине совсем сократилось»[48].

Как бы то ни было, но в периоды безработицы у профессионалов и дилетантов сцены было важное подспорье — киносъемки, руководители которых привечали эмигрантов: «Артистическая жизнь <в Берлине> не клеится. То и дело возникают различные русские театры и кабаре и немедленно закрываются. Много русских артистов и артисток "фильмует", т.е. играет для кино»[49]. В короткое время не только эмигрантам, но и немцам полюбились русские актрисы и актеры — Диана Каренн, Ксения Десни, Ольга Чехова, Вера Каралли, Татьяна Тарыдина, Лидия Триденская, Тамара Дуван, Лидия Потехина, Ольга Орг, Александра Сорина, Ольга Южакова, Елена Хованская, Мария Токарская и Лидия Рындина, Григорий Хмара, Осип Рунич, Владимир Гайдаров, Василий Вронский, Александр Мурский, Михаил Чернов, Иван Булатов, Юрий Юровский, Иван Десницкий, Владимир Соколов, Аркадий Бойтлер и другие, менее известные исполнители. Уже летом 1922 г. одна из русских газет с удовлетворением констатировала, что «русские кинематографические артисты, несмотря на свое сравнительно краткое пребывание в эмиграции, завоевали в германской кинематографии почетное и заслуженное место. С русскими актерами считаются, их приглашают на первые роли, и некоторые из них имеют уже твердую установившуюся репутацию, а также свою область деятельности у германских кинопромышленников»[50].

* * *

Германские кинематографисты обратились к воспроизводству «русского стиля»[51] еще в конце 1910-х гг. и едва ли не первыми в Европе обозначили общий интерес к русскому колориту в искусстве. Поначалу эмигранты приняли это за важный знак моральной под-

Рекламный анонс о премьере фильма. Берлин. 1922

держки, предоставленной им на чужбине: «Наш театр и искусство были нашим блестящим оперением. Россия сверкала им, как сказочная Жар-птица. Прежде чем Запад узнал, что мы не едим сальных свечей, он ахнул над нашим оперением. Не наша политика и экономика и не наша наука убедили его в русской "культурности", а — только наше искусство. <...> Все, все соединилось в нем, и славянская мечта, и русская мистика. И вера и безверие. И бунт и покорность. И целомудрие и экстаз. И старина и новизна. <...> Большевизм не только выпотрошил Россию — он содрал ее оперение. Разлетелись по свету волшебные перышки. И там, где они осели, — там сияние яхонтов. И замирают над ними еще не одичавшие народы. Зажмуриваются от ослепляющих лучей. И диву даются: жива Жар-птица! Театр и искусство народа-фантаста, народа-мистика — живучи, как и этот народ; пока цело хоть одно перышко Жар-птицы — цел еще русский гений. <...> Цветник русского искусства раскинулся от океана к океану. Перед нашей речью, нашей песнью, нашей пластикой шапку ломает гордый мир»[52].

Очень скоро им пришлось убедиться, что русский экзотизм был не более чем модой на рынке европейского искусства, которую стимулировали политическая конъюнктура и невзыскательный массовый вкус. Подлаживаясь под них, кинематографические умельцы эксплуатировали низкопробные стереотипы русского, выпуская на экраны десятки так называемых «Russenfilme»* — по преимуществу экранизаций русской литературной классики[53].

Разумеется, эта продукция не могла пройти мимо внимания эмигрантов, тем более что создатели сами пытались расположить их к своему творчеству. Завершив съемки одной из первых постановок этой серии, режиссер Карл Фрелих обратился к русским через одну из эмигрантских газет Берлина: «Мне пришлось познакомиться с целым рядом русских актеров, и моей мечтой является постановка русской картины исключительно с русскими силами. Я хотел бы при этой постановке применить принципы Станиславского, несравненного театрального мага и учителя. Сейчас мною заканчивается картина по роману Достоевского "Идиот". Вследствие целого ряда непредвиденных обстоятельств нам пришлось во время работы отойти от Достоевского. Я настолько чту память великого рус-

* «Русских фильмов» (*нем.*).

ского писателя, чтобы не совершить кощунства, назвав кинематографический роман, моментами сильно отошедший в сторону от Достоевского, названием, в котором для меня священна каждая буква. Относительно игры русских актеров, с которыми мне приходится сейчас работать, я могу сказать только самое лучшее»[54].

Однако реверансы режиссера не усыпили подозрений критиков, с особым пристрастием относившихся к таким лентам. Его работы неизменно вызывали их возмущение. После премьеры картины «Братья Карамазовы» один из них писал: «Постановка Фрёлиха слаба. Даже в таких сценах, в которых по сценарию хоть капельку отразился настоящий Достоевский, он не сумел ничего создать. <...> В фильме не заметно "развесистых клюкв", хотя в ней налицо были все обычные русские аксессуары, начиная от самовара и кончая тройкой, — все же в фильме совершенно отсутствует русский дух. Кого, например, картинная декорация с деревянными образами могла убедить в том, что действие происходит в монастыре?.. Покорнейшая просьба ко всем мастерам фильмового дела. Ради Создателя, не трогайте наших классиков! Разрушены наши государственность и общественность, расхищены наши национальные богатства, единственное, что у нас остается, — это наша литература, над которой мы отдыхаем душой, в которой мы черпаем новые силы. Не лишайте же нас последнего. <...> Не трогайте кощунственно наших классиков! Не покушайтесь плохими фильмами на нашу литературу — наше последнее достояние!»[55]

Премьера экранизации «Идиота» вызвала схожую реакцию: «Сценарий выкроен с одним намерением, как и постановка: дать поиграть героине. Первые части вымучены по второстепенным намекам романа. Мышкин появляется только к концу третьей в первый раз, после чего в последние части стараются ввергнуть с головокружительной быстротой все наиболее эффектное. Здесь и балет, и гулянье в Павловске, а киносюжет заключается в том, что Настасья Филипповна перебегает от Мышкина к Рогожину и обратно, без конца, в промежутке попадает в объятия присочиненного сценарием незнакомца, отдается Тоцкому, собирается отдаться Епанчину, изображенному фарсовым стариком. Как выходит по смыслу сценария, единственно для того, чтобы прекратить эту бесконечную циркуляцию, Рогожин ее закалывает. Кинозвезда так и изображает Настасью Филипповну по упрощенному сценарию — проституткой[56]. Рогожина режиссер, должно быть, перепутал с Мышкиным или наоборот — судить же их игру вне Достоевского для читавших "Идиота" трудно, нелепо, да и ни к чему. Все это развертывается на фоне современных авто, костюмов и кабаков и создает после просмотра такое впечатление, что плюнули в лицо. Берлинский "Идиот" — произведение "Руссо-Фильма", и играют в нем также и русские актеры. Последние ли это чудеса кинематографии или спекуляция на имени Достоевского?»[57]

Последующие новинки германского экрана показали, что вопрос был отнюдь не риторическим. Особую любовь к модной теме питал режиссер Фредерик Цельник, заслуживший своими экранными адаптациями Достоевского, Толстого и Гоголя репутацию знатока славянской души и мастера высокой культуры. Каждое его обращение к «русским сюжетам» вызывало острую реакцию эмигрантов, наделивших кинематографиста титулом «оригинального русофила»[58]: «Еще раз пресловутый Цельник, еще раз Достоевский в кино. И конечно, еще раз Цельник сделал из Достоевского для русского человека нечто совершенно неудобоваримое. Когда смотришь, как измывается Цельник над русской литерату-

рой, то задаешься вопросом: неужели г. Цельнику недостаточно своих немецких произведений? Или, может быть, г. Цельник боится, что германская печать в достаточной мере сумеет оценить подобного рода вандализм, который нельзя прикрыть словами "по мотивам"?.. Неужели русские, в таком большом количестве посещающие берлинские кинематографы и выходящие после подобных картин пожимая плечами и со смущенной улыбкой на лице, недоумевая, что они видели — просто ли проявление безграмотности и отсутствие культурного чутья или же бестактное измывательство над ними, — не могут громко и ясно указать на то, что еще осталось от Великой России и ее сокровищиницы — русской литературы. На этот раз, как и обычно, Цельник превратил "Униженных и оскорбленных" в сентиментально-бульварный роман»[59].

Один из критиков режиссера попытался даже организовать акцию публичного бойкота его творчества: «В каждой стране халтурное творчество должно получать прозвище по имени своего наиболее яркого представителя. В Германии это прозвище по праву может быть "цельниковщина". Господа "Цельниковы" многочисленны. Об этих господах и порожденном ими в кинематографии явлении, может быть, не стоило бы упоминать, если бы они не избрали Россию и русскую литературу кладезем своего "творчества". <...> Чем ярче имя писателя — тем охотнее превращают халтуристы произведение его в цельниковщину. Русский быт, нравы, обычаи, пейзажи, переживания, психология, идея автора, историческая правда — все это такие мелочи, такие ничтожные детали... Неужто считаться со всем эти хламом? Пустяки. Кто за границей знает Россию, кто знаком с ее литературой, историей и бытом? Самовар, лапти и кокошник — вот и все, что необходимо для постановки картины из русской жизни. Кнут, земной поклон и тройка — это уже предел реализма, дань особой режиссерской щепетильности. Основные элементы русской пьесы заказываются... бутафору. Имя известного русского писателя, название популярного романа — и дело в шляпе. Экзотика костюмов и бутафория, карикатурность типов и небывальщина обстановки должны прийтись по вкусу публике, пресыщенной "салонными" и "детективными" сюжетами, подвалами апашей, кабинетами миллиардеров и балами кокоток или маркизов. Расчет правильный, игра наверняка.

А кому какое дело, что Настасья Филипповна в "Идиоте" Достоевского <...> приезжает в автомобиле самой последней, наимоднейшей марки и носит декольте премьерши парижской Большой оперы сезона 1920–1921 года? Кто будет протестовать против нарушения исторической правды, если бояре времен Петра Великого будут плясать на столе, как монмартрские кафешантанные дивы? Кого возмутит в зрительном зале вид дворовых девушек в сарафанах и кокошниках, отвешивающих земные поклоны в пьесе Толстого "Воскресение"? Если судить по цельниковщине, то действие "Униженных и оскорбленных" Достоевского происходит целиком в публичном доме, не говоря уже об абсолютном искажении самой идеи автора и полном игнорировании исторической правды. <...> Публика ничего не знает, ничего не понимает, да и не хочет знать. Занятно, оригинально — и слава Богу. Вероятно, она такая и есть — эта варварская страна — Россия.

И только горсточка случайных русских зрителей робко, про себя возмущается, негодует... и ничего не может поделать. Утешаются:

— Мели Емеля — твоя неделя.

Но мы так спокойно относиться к этому явлению не имеем права. Мы должны протестовать против этого бесцеремонного охалтуривания России, демонстрирования ее в смешном, глупом, дико извращенном виде. Должны помнить, что рожденная здесь дешевка — “цельниковщина” гуляет по всему свету и похабит то, что у нас имеется ценного и красивого. И мы призываем раньше всего русских кинодеятелей, режиссеров, актеров, сценаристов, прокатчиков и т. д. — отказаться от всякого сотрудничества с гг. цельниковыми <так!> и этим оказать на них дружное моральное воздействие. “Цельниковщина” такое зло, что даже самое кратковременное, в силу необходимости, участие в нем — недопустимо»[60].

Разумеется, эти заклинания не имели никаких практических последствий, да и режиссер не собирался оставлять свою специализацию. Однажды его творческий метод удостоился иронического описания: «В Вейсензее кипит работа. В двух ателье слышна русская речь. В одном из них Цельник снимает “Катюшу Маслову” по “Воскресению”. <...> У Цельника кипит работа; там все идет на скорость. Однако, очевидно, русская критика доняла все-таки его за его прежние “переделки” русских литературных произведений. На этот раз Цельник окружил себя штабом русских сотрудников. В картине участвует большое количество русских актеров, с которыми очаровательная Лия Мара — Катюша в арестантском халате мило беседует по-русски. Сегодня у Цельника крупный день. Снимается сцена суда над Масловой. Суетится специальный эксперт, вызванный на съемки русский присяжный поверенный, превращая действующих лиц в заправских персонажей русского суда. В другом углу немецкого актера, наряженного в рясу и епитрахиль, учат креститься и приводят к присяге присяжных заседателей... Оператор-фотограф озабоченно качает головой над иконой Божьей Матери: “Темно — не выйдет”. Но не теряющийся режиссер приказывает — “подгримировать”, и вот художник, вооружившись кистью и краской, “усиливает” икону. Шумит помощник режиссера, бывший актер, игравший когда-то в немецкой труппе в Петербурге. Шумит и, щеголяя подобранными крохами русской речи, сзывает статистов, рассаживает их в местах для публики, омолаживая секретаря суда, подстригает ему бороду, ибо оказалось, что приготовлено трое внушительных судей, кроме председателя, а секретаря забыли... Работа кипит. “Приготовьтесь, — кричит режиссер. — Свет!” — и съемки начинаются. “Прошу встать, суд идет!” — провозглашает пристав, и медленно разворачивается судебное действие...»[61]

Позднее сценарист картины описал свои взаимоотношения с Цельником и специфические представления режиссера о принципах экранизации литературной классики: «Много было несуразного, но самым интересным — если это слово здесь к месту — оказался конец. Катюша в Сибири выходит гражданским браком за Нехлюдова, и процедура эта инсценируется так: бревенчатая изба; посередине — стол, уставленный куличами, образами и свечками. Нехлюдов без всякого парада — в полушубке: Сибирь. Входит Катюша в домашнем сарафане, Нехлюдов прогуливается с ней три раза под руку вокруг стола, затем — становятся на колени, целуют иконы, куличи, наконец — друг друга. Меняются кольцами. Конечно — Großaufnahme*. Конец

---

* Крупный план (*нем.*).

И сколько крови испорченной и пота стоило убедить режиссера в кощунственной нелепости "финала"! Он только твердил, загибая пальцы:

— Во-первых, Америка картину с "неопределенным" толстовским финалом не примет; два — я не виноват, что Толстой не дописал романа до конца; в-третьих — я уверен, что если бы Толстой был жив, я бы ему как дважды два четыре доказал, что делать фильмы с иным, чем у меня, концом — невозможно...

И этот последний довод он произносил с особой торжественной непререкаемостью»[62].

* * *

Вряд ли русское присутствие в экранной индустрии Германии было бы столь заметным и представительным, если бы этому не способствовали сами соотечественники — фабриканты и продюсеры Иосиф Ермольев, Дмитрий Харитонов, Владимир Венгеров, Арнольд и Михаил Быстрицкие, Роберт Перский, Павел Антик, Григорий Рабинович, Ной Блох, Карл Филипп, Герман Миляковский, Меир Израилович, Давид Гуревич, Юлий Вахтель, Абрам Гехтман, Яков Узунян, Илья Залкинд и др. Высокая деловая репутация, заслуженная еще в России, ввела их в круг немецких коллег, однако адаптация к нормам западного кинопроизводства оказалась для них непростой, дело осложнялось и общими проблемами германской экономики. Если прибавить к этому бесправный юридический статус беженцев, то становится понятно, что русские кинодеятели продолжали свое дело в Германии в крайне неблагоприятных, почти экстремальных условиях[63]. Совокупность внешних и внутренних обстоятельств подвела их к необходимости легализовать свое присутствие в германской кинопромышленности.

7 января 1922 г.[64], накануне пятой годовщины создания первых профессиональных объединений отечественного экрана — Союза кинодеятелей и Объединенного киноиздательского общества[65] — в берлинском кафе «Ландграф» собралась группа бывших их участников для обсуждения сложившегося положения и определения перспектив. После продолжительной дискуссии участники собрания приняли решение учредить Союз деятелей русской кинематографии в Германии (СДРКГ). Организационные хлопоты заняли несколько месяцев, и лишь «3 мая под председательством П.С. Антика состоялось второе организационное собрание Союза деятелей русской кинематографии. П.С. Антик, резюмируя мнения первого собрания, охарактеризовал создающийся Союз как организацию не узкопрофессиональную, но общественную. <...> Был оглашен устав Союза, и хотя собрание, казалось, склонно было по предложению докладчика принять таковой без изменений, открылся обмен мнениями по принципиальным вопросам. По скромным подсчетам, было произнесено более 100 речей — о порядке зачисления в Союз, о правомочности данного собрания, о правомочности первого собрания, о преимуществах одного собрания перед другим и т.д. Был внесен ряд примирительных, но взаимно противоположных предложений. В конечном итоге принято постановление, что данное собрание является инициативной группой для создания устава[66]; закрытой баллотировкой избрана группа в 15 человек, приобретающих права действительных членов для избрания из своей среды правления, приема членов в Союз и подписания устава для представления его на утверждение герман-

ских властей». Учредителями СДРКГ были признаны М.К. Адамов, П.С. Антик, В.Г. Венгеров, И.Н. Ермольев, Я.А. Протазанов и К.Л. Филипп[67].

Избрав «охрану достоинства и интересов русского искусства в области театра и кинематографии» главной задачей Союза, его инициаторы определили ряд практических инициатив — организацию «кассы вспомоществования», собственного бюро труда, библиотеки-читальни, проведение публичных представлений, лекций и т.п. — «для удовлетворения культурных потребностей членов Союза». Ими должны были стать прежде всего профессионалы — «артисты оперы, балета и кинематографа, композиторы, писатели, служащие театральной администрации, пианисты, скрипачи, певцы и художники-декораторы», имеющие не менее чем годичный производственный стаж, причем вступить в Союз могли лишь те, кто мог подтвердить свою квалификацию рекомендациями коллег или контрактами с киностудиями. Кроме того, организаторы Союза объявили о намерении присоединить его к германскому объединению кинематографистов на правах автономной институции и взяли на себя представительство корпоративных интересов в правовых и во всех прочих отношениях с германскими властями[68].

В новое объединение вступили практически все русские кинематографисты, обосновавшиеся к тому времени в Германии, а в его руководящие органы были избраны самые авторитетные деятели экрана — Павел Антик, Владимир Венгеров, Михаил Адамов, Дмитрий Харитонов, Арнольд и Михаил Быстрицкие, Давид Гуревич, Карл Филипп, Александр Квартиров, Юлий Вахтель, М. Исакович и др. В знак особых заслуг Иосиф Ермольев и Александр Ханжонков были единогласно избраны почетными членами Союза[69]. Его заседания проходили по вторникам и четвергам в одном из залов того же кафе «Ландграф»[70]. Так, в начале сентября там состоялось общее собрание Союза, на котором чествовали вновь прибывших коллег и обсуждали вопрос об издании «печатного органа, обслуживающего интересы русской кинематографии». Согласно газетному отчету, «открывая заседание, П.С. Антик приветствовал находившихся в собрании А.Н. Ханжонкову, А.Б. Гехтмана, С.А. Френкеля, М.Н. Алейникова, Д.И. Портнова и М.Г. Хапсаева, прибывших частью из-за границы, частью на короткое время — из России. В ответах на приветствия отмечено было, что теперь в России при исключительно тяжелых условиях работы кинематограф остался на прежней художественной высоте, <...> что за границей, по наблюдению прибывших из России, кинематограф развивается лишь за счет улучшения технической стороны. В частности, сообщено было, что в Москве по-прежнему ведется работа в национализированном, конечно, ателье Ханжонкова. Сохранилась также и часть негативов фирмы. На собрании затронут был вопрос об издании Союзом печатного органа. Руководить изданием будет М.К. Адамов. Цель журнала, который должен выходить на нескольких языках, — ознакомление заграницы с русской кинематографией и России — с западной»[71].

Профессиональные амбиции и размах планов не гарантировали Союзу долгой жизни — из-за непредсказуемости германской экономики вообще и кинематографической конъюнктуры в частности. В скором времени многие из его ключевых участников покинули Германию в поисках новых деловых перспектив, открывавшихся в других странах, и это рассеяние парализовало деятельность объединения[72]. По-видимому, уже в следующем году оно существовало лишь номинально, а большинство его участников примкнуло

к Союзу русских профессиональных сценических деятелей, получившему некоторые права настоящего профсоюза. Тем не менее многие из инициатив СДРКГ, как бы по наследству, были подхвачены другими художественно-артистическими объединениями эмигрантов, пусть и в свернутой форме, но активно воссоздавшими в русском Берлине полнокровный кинопроцесс.

В конце мая 1924 г. в зале на Фазаненштрассе, 78, открылся Русский литературно-художественный кружок, ставший на несколько лет важным центром артистической жизни и развлечений эмигрантской колонии. Здесь регулярно устраивались сценические представления и капустники, художественные и танцевальные вечеринки, а также «киновечера» с демонстрацией новинок германского и европейского, а также эмигрантского экрана[73], кроме того, в дневные часы работала читальня с богатым подбором книг и периодики[74] и т.п. К тому времени появились первые признаки упадка эмигрантской колонии: «Начали закрываться русские театры, гибли издательства и магазины, ликвидировались фабрики и банки. Тем острее ощущалась необходимость "кружка". Он стал единственным местом, где можно было услышать русское пение, увидеть русского артиста, прочитать русскую газету, получить русскую книгу — и все это не затрачивая денег, которых с каждым днем становилось все меньше и меньше. Литературно-художественный кружок стал настоящим центром жизни русской колонии». Чтобы свести концы с концами, в 1925 г. старшины кружка попытались соединить его деятельность с коммерцией, заведя в его стенах карточную игру, которая вскоре была запрещена полицией. Лишенный финансовой подпитки, кружок стал хиреть, и к лету следующего года его двери закрылись навсегда: «За два с половиной года каждый сколько-нибудь заметный русский человек, который приезжал в Берлин, был обязательным гостем кружка. Имена выдающихся русских и иностранных артистов, выступавших на его эстраде, имена "проминентов"* литературы, науки и искусства, фигурировавшие в объявлениях и афишах русского клуба, длиннейший список книг, журналов и газет, которые благодаря кружку стали доступны действительно широким кругам эмигрантской колонии, — таков актив кружка. Кружок скончался. Иначе, впрочем, быть и не могло. Не может клуб пережить "смерть" своих сочленов»[75].

Важным признаком полноценности эмигрантского кинопроцесса следует считать конвертацию экранного ремесла в учебную дисциплину. 1 октября 1922 г. при Русской консерватории было открыто киноотделение под руководством известного петербургского актера Анатолия Долинова, причем учащимся были обещаны «практические занятия на съемках различных германских кинематографических обществ»[76]. В начале декабря студийные занятия взялся вести ученик Вс. Мейерхольда Г. Кроль. Сообщая об этом, анонимный репортер отметил, что «помимо уроков сценического искусства, лекций по вспомогательным предметам и пр., обращено особое внимание на сущность киноискусства: теорию кино, ритм движения, знакомство с техникой съемок и пр. Задача отдела — создать кадр образованных, сознательно относящихся к делу деятелей киносцены»[77].

В начале июля следующего года состоялся «открытый выпускной акт учебной киностудии при Русской консерватории, работающей под руководством талантливого мо-

* Prominent — выдающийся (*нем.*).

лодого режиссера Георгия Кроля», прошедший с большим успехом[78]. Тогда же была набрана новая группа студийцев, а в конце года преподаватели кинодраматического отделения О. Рунич (сценическое искусство, техника кино), А. Александровский (воспитание актера, художественное чтение и грим), А. Гринев (искусство сцены) и др. провели промежуточные «проверочные испытания» учащихся[79]. В конце июня 1924 г. состоялся очередной выпуск учеников киностудии, руководство которой к тому времени перешло от Кроля к А. Александровскому и Н. Маликову: «Киностудия не обещала обычно практикуемых “журавлей в небе” — киносъемок и лент с участием поступивших в студию, а попросту давала технически необходимую для всякого будущего актера экрана “синицу в руки” — правильно поставленное и, по всему судя, упорное преподавание, служащее необходимой начальной подготовкой для будущей практической работы. И как такая черновая работа — все эти примерные этюды, показанные на испытании, сработанные крепко, уверенно, — удовлетворяют вполне. На следующей планомерной стадии работы на следующий раз будем ждать необходимой для каждого киноактера, владеющего техникой, импровизации и отказа от заученности, столь схожей с салонной игрой в “кино”... Многочисленные отрывки по классу кино были поставлены с хорошей тщательностью и разнообразием... и показали большое умение разбираться разносторонне в материале, подчас еще сыром и необтесанном»[80].

Подводя итоги работы киношколы, русская газета заключала: «В силу обстоятельств эмигрантской жизни Консерватория является учреждением комбинированным... Связанная с ней кинодраматическая студия отвечает насущным потребностям русской молодежи в получении серьезной подготовки к кинематографической и театральной деятельности. Выпуск студии в июне этого года показал работу ее в лучшем свете. Всего за два года в Консерватории обучалось около 400 учащихся»[81].

Популярность киношколы вызвала подражание: в июне того же года режиссер Георгий Азагаров открыл собственную «студию киноискусства с мимодраматическим, техническим[82], литературным, режиссерским, коммерческим отделениями и специальным детским классом»[83]. Оказалось, что «открывшаяся недавно киностудия режиссера Г.Г. Азагарова вызвала большой интерес среди русской колонии. Вследствие большого наплыва желающих организуется еще две группы»[84]. Отчасти из-за этой конкуренции, но главным образом из-за внешних трудностей деятельность киношколы при Русской консерватории в следующем году серьезно осложнилась. И это несмотря на то, что занятия новой группы, набранной в начале мая[85], проходили при организационно-финансовой поддержке концерна «ВеСти»[86], к преподаванию были привлечены режиссер Николай Ларин[87] и актриса Ольга Чехова[88], а ученики школы стали полноправными участниками фильмовой биржи труда, что дало им право участвовать в съемках наравне с профессионалами[89]. Было очевидно, что жить этому учебному заведению оставалось недолго. Не спасло даже то, что в ноябре того же года Г. Азагаров «в интересах общего дела» объединил две киношколы и возглавил их работу[90]. Сообщений о новом выпуске студийцев в печати не появилось, и это дает основания думать, что история русского кинообразования в Берлине завершилась в 1924 г.

Рекламный анонс общества «Кино» с извещением о выпуске сборника «Чарли Чаплин». Берлин. 1923

В свете вышесказанного неудивительно, что кинематограф стал предметом публичных обсуждений и профессиональных дискуссий, начало которым положил, как мы полагаем, Виктор Шкловский. В конце октября 1922 г., на седьмом собрании берлинского Дома искусств, прошедшем в кафе «Леон», он сделал доклад «Литература и кинематограф»[91]. Необычность темы и ее оригинальная аргументация[92] вызвали бурную полемику слушателей, в числе которых были эмигранты Евгений Чириков и Александр Яблоновский, полуэмигранты Владислав Ходасевич и Андрей Белый, а также московские гости Владимир Маяковский, Михаил Левидов и др. Как ни странно, но все они не приняли идей докладчика, сочтя его выступление эпатажной выходкой[93], и это обострило его желание конвертировать их в печатную форму. Книга «Литература и кинематограф» вышла в свет в середине марта 1923 г. и не была принята читателями, далекими от новаторства «писателя-эксцентрика»[94]. Один из идеологических и эстетических антагонистов автора отметил: «“Литература и кино” — тема интересная, но пока невозможно судить о ней по разбросанной мыслями, сумбурной книжке Шкловского»[95].

Следом, в начале апреля Шкловский выпустил сборник, посвященный Чаплину[96] — едва ли не первый в Европе печатный опыт осмысления этого художественного феномена экрана. Не в пример первой книге, этот опус получил одобрение большинства эмигрантских читателей. Отчасти успех был обусловлен живым интересом к популярному комику, но главная причина все же была в том, что участники сборника (театровед и фольклорист Петр Богатырев, художник Константин Терешкович и сам Шкловский) живым и доступным языком проанализировали мастерство актера, прокомментировали семантические особенности его картин и убедительно доказали органичность чаплиновского авангардизма традиционной эстетике.

Ценность этих выводов для уразумения законов и особенностей искусства экрана оценил даже такой традиционалист, как Петр Пильский. Он отметил, что «это — очень важный и по-своему серьезный сборник статей о кинематографе. <...> Таким образом, понемногу кинематограф начинает пониматься. Значит, устраняется его загадка. Вопрос о цели его пришествия в мир наконец получает свое разрешение. Познать самого себя пришел час и для экрана! Туман рассеивается. Проясняется смысл и кино. Уравнение со мно-

гими неизвестными скоро будет решено! <...> Заслугу Чарли Чаплина книжка резюмирует очень верно, очень метко, очень точно: он отделил кинематографическое искусство от всех остальных, поставив его, так сказать, на собственные ноги. А достиг это, исходя только из принципа кинематографической подвижности, преследуя ее неостанавливающуюся беспрерывность, даря артисту на каждое движение всего несколько секунд. У кинематографа вообще мало методов, очень мало приемов. Отсюда — его повторяемость. Но здесь же лежит и трудность кинематографической изобретательности.

Но уже ясно и сейчас: прежние кривые, ложные обходные пути кинематограф оставил навсегда. Теперь его дорога выпрямлена. Только ею одной, единственно ею он пройдет в будущее. А это будущее — огромно. Когда оно ему дастся, это станет наградой ему за то, что у него нет настоящего и не было прошлого. Свое грядущее царство он заслужил своими тяжкими заблуждениями, но и своим дерзким, упорным, настойчивым, именно черным трудом!..»[97]

Молодым читателям книга понравилась новаторским подходом к теоретическим аспектам искусства. Поэтесса Вера Лурье писала: «В России мало знают и совсем еще не изучили искусство кинематографа. <...> Первый шаг — самый трудный шаг. Известная внешняя сумбурность и несогласованность статей, техническая бедность их более чем извинительны; авторы вполне добросовестно исполнили свое дело, хорошо и доступно рассказав о значении Чарли Чаплина в новом искусстве. <...> Статья Шкловского "Чаплин — полицейский" написана живо и образно, но вполне субъективно и парадоксально, несколько острых, неожиданных мыслей с явным нежеланием углубиться в тему; прием такой хорош как нечто новое, не академичное, но Шкловский им, бесспорно, злоупотребляет, правильно рассчитывая на то, что ему простятся все его литературные капризы и даже известная литературная неряшливость. Хорошо пишут многие; у Шкловского есть большее: он редко подлинный и живой человек с тонким литературным чутьем и чисто французским остроумием. Несомненно, его участие в книге о Чарли Чаплине сказалось не только его личной маленькой статейкой, а тем, что вся книга согрета и скреплена его присутствием и работой.

Статьи Богатырева <...> заслуживают внимания; в авторе их чувствуется большое знание театрального дела, опыт в нем, а также эрудиция <...>. При помощи параллелей и сравнений Богатыреву удается сделать несколько неожиданных, но последовательных и логичных выводов. <...> Дополнением к труду Богатырева является работа о "новом в фильмах Чаплина" молодого художника Терешковича. Автор подходит к кинематографу вообще и к Чаплину в частности с совершенно иной точки зрения, чем Шкловский и Богатырев. Не общих черт с театром или иным искусством ищет он в конструкции кинофильмов и в игре актеров, а, напротив, неповторяемых, единственных. Чаплин, его игра и постановки интересуют его чисто технически... Статья Терешековича приятна тем, что автор ее не выходит из узких рамок конструкции, старается говорить о специальном кинематографическом»[98].

Между прочим, книга о Чаплине не очень понравилась тогдашнему покровителю Шкловского М. Горькому и подтолкнула автора, очень дорожившего мнением маститого писателя, на озорное, почти хулиганское письмо:

«Склонения	Спряжения
И. Чарль.	*Чарлю*
Р. Чарля.	*Чарлишь*
Д. Чарлю.	*Чарлит*
В.	*Мы Чарлим*
Т. Чарлем.	*Вы Чарлите*
П.	*Они Чарлят*

Очень хорошо, и не понимаю, чего Вы сердитесь. Ей-богу, больше не буду. Завтра же напишу Дон-Кихота»[99].

Как бы там ни было, но Шкловскому следует приписать еще один важный приоритет в истории русского Берлина: с его легкой руки начались публичные обсуждения и диспуты эмигрантов вокруг кинематографа: «Доклады будут касаться промышленной стороны кинематографии, технической и в особенности — художественной, в том числе вопросов создания специального репертуара, литературы, а также специальной работы актера и режиссера»[100]. Первый доклад «Погиб ли театр?» сделал режиссер Илья Мотылев в конце декабря 1923 г. в зале кафе «Леон»[101], а в начале января следующего года актер и режиссер Николай Маликов и актер Леонид Гранский познакомили слушателей с основами кинематографа: «Ввиду расплывчатости взятой темы доклад мог быть только информационным и к тому же весьма поверхностным. Кинематография ведь еще до сих пор для большинства — земля весьма манящая, но вместе и неизведанная. Поэтому доклад невольно свелся к описанию того, что такое есть кинематография, как работают выдающиеся актеры и режиссеры, каков стиль кинематографии американской и кинематографии русской и т.д., причем теоретические вопросы были задеты весьма поверхностно. Доклад был заслушан, и все могли бы разойтись по домам. Но доклад без прений — не доклад. Кроме того, во всяком собрании имеются профессиональные разговорщики, которые, не обладая ни багажом знания, ни определенным мнением об обсуждаемой теме, все же выступают и говорят долго и пространно. О чем они говорят? Да о чем угодно, о всем сразу и ни о чем в отдельности, и договариваются, как это было на этом собрании, в результате получасовой беседы до того, что иностранные промышленники — бяки и что они не платят авторских. Это было все, что мог сказать один из первых “оппонентов”. Каждому из выступавших после докладчика приходилось самому выбирать специальную тему и о ней говорить, так что в результате “прения” превратились не в парламент мнений, а в парламент тем, что, конечно, лишило вечер того серьезного значения, которое он бы мог иметь. Гг. Мотылев и Александровский подняли старый спор, до сих пор не разрешенный, — спор о преобладании театра или кинематографии. Вот это тема! И устроители сделали бы полезное дело, если бы одно из ближайших обещанных собеседований было посвящено именно этой теме. Конечно, этому собеседованию необходимо придать более серьезный, культурно-просветительный характер. На таком собеседовании и аргументы будут иные, и стремление актеров в кинематографию не будет более дискредитироваться сторонниками театра и аргументами г. Мотылева, что в кинематографии актеру платят больше, чем в театре. Собрание привлекло большое количество слушателей, показавших, что аудитория для такого начинания

имеется и что работу в этом направлении продолжать необходимо, но лишь придав ей более систематический и серьезный характер»[102].

Через две недели молодой актер Александр Александровский-Каменка выступил в этом же зале с сообщением на более серьезную тему — «О природе актерского творчества в кино (теория внутренних переживаний перед аппаратом)», которое собрало большое количество квалифицированных слушателей. Докладчик предложил аудитории профессиональную трактовку избранной темы, сделав акцент на отечественном опыте психологической школы, и «установил три группы теорий подбора природы актерского творчества. Теория подбора, заключающаяся в том, что берутся не профессиональные актеры, а соответствующие роли замещаются лицами, олицетворяющими необходимые типы людей. Ярким представителем этой теории является крупнейший мировой режиссер американец Гриффит. Эта теория приводит к примитивному натурализму и к фотографии. Теория представлений, т.е. механического воспроизведения актером внешних движений (мимика, жест). Она неизбежно приводит актера в его творчестве ввиду отсутствия внутренней одухотворенности к штампу и делает его профессионалом-ремесленником. <...> В то время как теория представлений объясняет соответствующую игру актера лишь проекцией чувства, теория переживаний характеризует актерское творчество как полное владение актером своим психологическим аппаратом, при котором чувство является основным движением. Здесь проявляется человеческая душа со всеми ее нюансами. Это истинное искусство. Однако переживания эти не натуралистичны. Актер не должен доходить в своем творчестве до самозабвения. В нем ни на мгновение не должен умолкнуть контроль над внутренними переживаниями. Чувство меры и такта необходимы в актерском творчестве. В чем же заключается разница игры киноартиста от игры артиста разговорного театра? Первый должен уметь в мгновенье ока загораться и давать сразу квинтэссенцию чувства, не подготавливая это постепенным подходом, как в театре разговорном, ибо по воле капризного манускрипта актеру приходится изображать гамму человеческих переживаний, иногда в самой разбросанной и неурегулированной последовательности. Киноактер должен давать внешний, очень четкий графический рисунок. Внешний такт, отсутствие разбросанности не должны, однако, приводить к чрезвычайной скованности. Для всего этого нужна душевная и внешняя тренировка. Не всякий драматический актер подходит для кинематографа. Все это выдвигает специальные задачи для кинопедагогики. Касаясь постоянной борьбы за первенство между театром и кинематографом, докладчик отметил характерные черты того и другого. Если преимущество актера — голос и непосредственная связь со зрителями, то в кинематографе это уравновешивается действенной динамикой и выразительным первым планом»[103].

«Доклад вызвал оживленные прения. Л.М. Гранский указал на глубокую разницу между работой артиста драмы и киноактера, творчество которого сугубо условно и "лживо". И в будущей школе киноактеров работа с учениками должна будет происходить главным образом перед фотографическим аппаратом, ибо несмотря на подлинные переживания и на полное соответствие с ними внешних движений актера, фильма может не вызвать в зрителе соответствующих эмоций. Интересную поправку к словам докладчика внес А.А. Мурский. Докладчик упомянул о покойном Эрнесто Росси как об артисте, не терявшем "рассудочности" даже в моменты подлинных сценических переживаний. А.А. Мурский

припомнил случай, когда гениальный трагик, игравший в Москве с русскими актерами "Отелло", в такой степени забылся, что едва не задушил своими крепкими руками грузного А.И. Южина, исполнявшего роль Яго. Выступил также с интересной репликой М.Л. Мандельштам. Он разграничил сферы театра и кино, указал на ту громадную роль, которую кино предстоит играть в качестве предтечи театра для народных масс в будущей демократической России, и подчеркнул, что не только киноактеру, но и драматическому актеру приходится преодолевать ряд условностей (отсутствие четвертой стены, рампа, картон декораций и пр.). Этих условностей, конечно, гораздо больше в кино, и задача киноактера оказывается тем более трудной, что между ним и зрителем возникает лишний посредник — фильма и экран. И в связи с этим артистический темперамент киноактера должен, конечно, отличаться от темперамента актера драмы. В своем заключительном слове А.А. Александровский присоединился к выводам М.Л. Мандельштама»[104].

В конце января состоялся еще один доклад — драматурга Льва Урванцова, посвященный сценарной проблеме в кинематографе[105], в котором он, между прочим, доказывал, что «каждое литературное произведение может быть изображено на экране, но между автором, дающим мысль, и режиссером, воспроизводящим эту мысль на экране, должен быть некто, кто должен писать сценарии»[106]. В начале марта журналист-киноман Григорий Антонович-Карсовский выступил в помещении книжного магазина «Заря» с докладом «Великое в малом (кинематограф в настоящем и в будущем)»[107], о содержании которого газеты по каким-то причинам предпочли не распространяться. В мае тот же Л.М. Гранский прочел слушателям свои «Очерки из жизни зарубежной русской кинематографии»[108], а в ноябре 1925 г. он же познакомил слушателей с технологическими особенностями создания кинематографической ленты[109].

Особый интерес представляет участие в этой практике маститого литературного критика Юлия Айхенвальда. В середине мая 1924 г. он решил вернуть общее внимание к известной дискуссии минувшего десятилетия о взаимоотношениях сцены и экрана[110], выступив с докладом «Отрицание театра»[111], вызвавшим бурные прения[112]. В свое время он отрицал художественное значение сцены с радикальных позиций, полагая, что «у театра вообще нет своей сферы, своего дома, своей автономной сути. Он по самой природе стеснен. Вернее сказать: нет у него даже никакой природы, нет у него специфичности; сам по себе он — ничто, и недаром он куда-то улетучивается, исчезает, как только падает занавес. <...> Все искусства имеют свое воплощение, оставляют следы: театр бесследен. Есть драгоценные гиероглифы поэзии и музыки; благодаря этим священным начертаниям всегда можно возбудить звук и слово. У театра же нет ничего. Он не имеет своего символа, у него нет формулы. И это не случайно, это необходимо, что актер умирает. Его искусство — мнимое; поэтому и нельзя его остановить, увековечить, обессмертить. И никакие изобретения техники, никакие сочетания фонографа и кинематографа не сумеют удержать и продлить самую душу спектакля, его нерв, т.е. живых людей. Искусство — над временем, театр, как жизнь, которой он представляет часть, — во времени. Он умирает, как умирает жизнь. Текучий, мимолетный, призрачный, он из ничего переходит в ничто»[113].

В изгнании критик лишь укрепился в убеждении, что «театр переживает теперь не кризис, а духовный, идейный конец; для культурного, эстетически взрослого зрителя вы-

яснилась его парадоксальность, его принципиальная неоправданность. Театр — ложный и незаконный вид искусства <...>. Театр — не синтез искусств, который невозможен, да и не нужен, потому что таким синтезом является сама жизнь, само мироздание; театр — лишь механическое суммирование искусств. <...> Театр, отвечая динамизму нашей натуры, будет существовать всегда, обслуживая ее элементарные нужды, но власть театральной иллюзии становится все меньше и меньше, и обречена неудаче попытка театрализовать жизнь, понять и принять ее как сплошной спектакль»[114].

Решительно отказывая театру в правах искусства, Айхенвальд отказал в этом и экрану[115]. Очевидно, его взгляды были созвучны взглядам многих представителей старшего поколения эмиграции, поскольку через некоторое время критик изложил их печатно. Он полагал, что «<можно> видеть в... движущейся фотографии какое-то особое искусство, какую-то новую ветвь эстетики, но принимать ее всерьез — это значит оказывать ей слишком много чести и пускать ее в ту область художества, на которую этот не великий немой, а маленький немой притязать не смеет. Фотография искони доступа в искусство не получала. Мимолетно задерживая на своем полотне пантомиму, кинематограф бессилен перед драмой. Ибо драма — это движение, а кинематограф, как это парадоксально ни звучит, как раз движения и не воспроизводит. Подлинный, внутренний, психологический динамизм, то, что движется и действует в душе, то, что с наибольшей напряженностью и сгущенностью сказывается в драме и говорит ее звучащими словами, — это именно кинематографу неподвластно. Он хочет заменить слово, но слово незаменимо. <...> Ошибочно думать, будто кинематограф отпечатлевает ритм жизни — то серьезное, и глубокое, и благородное движение, без которого мир не был бы миром. Нет, кинематограф вообще отмечает и отражает не движение, а только дребезжание, только тряску, только пустое колебание действительности, — не движение, а суету, сутолоку, вздор, пробег автомобилей, погоню, глупую скачку, непоседливость Глупышкиных[116], как обслуживает он и всякую другую глупость. Для него характерны эти видные вблизи раздражающие мерцания его экрана. Философия истинного движения в кинематографе не представлена. Его тени, его призраки, игра его пустоты — все это ему к лицу, к отсутствующему лицу его, потому что кинематограф — это именно, если можно так выразиться, воплощенное отсутствие, явленное ничто, олицетворенное небытие. Кинематограф — это нигилизм. И есть что-то грешное, что-то безнравственное в том, что он опускает нас в свою пустоту, в свой пустоцвет, в свое вечное исчезновение и роковую бесплодность. Можно ходить в кинематограф, но когда выходишь из него, то тебе почти совестно...»[117]

Однако «совесть» не отменяла для критика, как и для многих, таинственного обаяния экрана. Он объяснял этот эффект, прекрасно сознавая его мнимость, иллюзорностью эмигрантского быта: «Темная зала, белое полотно — и из какого-то мистического, невидимо руководимого источника света при некотором шуме падают на это полотно многоразличные образы: вещи и люди, города и поля, прошлое, настоящее и даже будущее, фантастика и так называемая действительность, необычайные судьбы, трагика и комика, героические подвиги и дела постыдные, микробы в капле воды и океан, бичуемый бурей, осада Трои и легкая победа насмешки над сердитою тещей. Словом: на экране — мир или то, что мы так называем. Но как только в зале станет светло, мы сейчас же убеждаемся, что вся эта

пестрая жизнь не оставила на полотне ни малейшего следа. Точно губкой смыл кто-то недавнее движение и волнение — не губка ли Смерти? Белое полотно, белая пустыня полотна — не с такою ли бесследностью проходит на экране мира и наше собственное существование? не с такою ли же быстротою убегает в бесследную бесконечность и лента нашей собственной жизни? Добро и зло, страсть и любовь, печаль и радость — словом, вся игра, вся механика душевных сил только что явлена была перед нами в своих наиболее поразительных формах, и все это, в противоположность театру, было освобождено от тяжелой плоти и плотности. Реальное тяжело, кино легко. Кино сбрасывает с себя всякий балласт. Оно показывает тела, но само бестельно. Величайшее достижение, одоление противоречия, торжество парадокса: бестелесная телесность! Мир так грузен, и грузен человечиной отягощаемый театр: а здесь — какая воздушность, какая грациозность, какое легкое дыхание! Вы сидите перед экраном и только смотрите, вы можете даже и не слушать сопровождающей музыки, вы только смотрите — и безо всякого напряжения ваше воображение дополняет развертывающуюся картину, расцвечивает рисунок звуками и богатым содержанием усложняет преподанные вам теневые намеки. И хотя вы отдаетесь только зрению, его монополии, но оно само уже оплодотворяет и все другие ваши чувства и незаметно ведет вас к осуществлению душевной полноты.

Кино от бремени реальности разгружает и себя и вас. Прекрасны в кинематографе эти переливы между бытием и небытием: есть этот луг, который расстилается на полотне, и нет этого луга; неслышной поступью подбегает к вам действительность и сейчас же исчезает — дразнит как бы вас лукавая фея. Только во сне и только в кино жизнь освобождена от шлаков: лишь струею чистого золота льется она. Только во сне и только в кино отменяются законы природы, исчезает сила тяготения и никаких условий не признает и знать не хочет бытие. Оковы времени и пространства сбрасывает с себя легко вздохнувшая душа. <...> Божество, которое крутит фильму, — может быть, это и есть божество человеческой истории, этого давнего кинематографа, столько фильм пропустившего уже на огромной поверхности своего экрана, на сцене своих тысячелетий? И в таком случае — смываемые тени кино и беспрестанные смены его мимолетных содержаний — не являются ли символом нашей действительности, которая на самом деле так же мнима и призрачна, как мнима и призрачна та жизнь, которая каждый вечер манит к себе зрителей в гостеприимные двери электрических театров, где показывают пустоту, но учат и внутреннему смыслу этой пустоты?..»[118]

* * *

Как ни оценивать деятельность СДРКГ и других общественных инициатив русского Берлина, они едва ли заслуживали бы внимания, если бы не эмигрантские кинопредприятия, продемонстрировавшие завидную конкурентоспособность с германским производством по части «настоящих» русских картин, альтернативных «Russenfilme». Существовала даже классификация этой продукции:

1. Фильмы с участием русских артистических сил.
2. Фильмы с русским сюжетом, хотя и без участия русских.
3. Фильмы, снятые русскими кинообществами[119].

ФИЛЬМА пользующаяся громадным успѣхомъ **„ТАТЬЯНА"**

РУССКАЯ ТРАГЕДІЯ

Ольга Чехова * *Режиссер: Robert Dinesen* * **Paul Hartmann**

ПРОДОЛЖАЕТ ДЕМОНСТРИРОВАТЬСЯ в U.T.Kurfürstendamm

Рекламный анонс о фильме «Татьяна». Берлин. 1923

Условность этой схемы — кажущаяся; современники отлично понимали, что за имена и названия стояли за каждым из этих пунктов. «Киноклюква», составлявшая второй разряд, безоговорочно отрицалась русскими зрителями. Сомнительной считалась и кинопродукция, входившая в первую группу: эмигранты искренне не понимали мотиваций соотечественников, эксплуатировавших в своем творчестве западные трафареты. Одним из них был, например, режиссер Дмитрий Буховецкий: летом 1922 г. он поставил костюмный боевик «Петр Великий» и заранее разрекламировал картину в печати[120]. После премьеры разочарованный зритель констатировал: «В картине "Петр Великий" мы имеем не только необычайное искажение истории, но и полное отсутствие настоящего драматического действия. Царствование Петра изображается просто мордобитием и кровопролитием. <...> Возмущает нелепая комедия со смертью Петра: для того чтобы выудить изменников, распускается слух о смерти царя. Довольные духовенство и народ собираются в Кремле, в зале (!); начинается торжественное коронование освобожденного из тюрьмы царевича. В это время врывается взбешенный царь и убивает сына... Совершенно неслыханная не только в русской, но и во всеобщей истории шутовская инсценировка!.. Не менее оскорбительно изображается смерть Петра, умирающего в припадке злобы при виде Екатерины в объятиях коварного интригана Меньшикова <...> В общем, чем дальше идет действие, тем труднее становится спокойно следить за картиной. Не знаешь, беспредельная ли это бесцеремонность или безграничное невежество?»[121]

Еще более резко высказался парижский зритель: «В Берлине завелся обычай: взять историческое, всем известное имя, сочинить вокруг героя или героини нелепые и невероятные приключения, изуродовать историческую личность и для успокоения скептиков написать на плакате: "Frei nach Geschichte" — свободная, дескать, трактовка исторического сюжета. Вернее, свободная от исторических данных и смысла. Прибыв из Москвы в Берлин, г. Буховецкий, пожаловавший там себе звание знаменитого русского режиссера и расцветший на берегах Шпрее, последовал примеру своих немецких кино-коллег. С Петром Великим стесняться нечего, он давно в могиле, не побьет своей дубинкой — значит, можно распорядиться с ним без церемоний <...>. И вот одетый и загримированный под Петра I артист Яннингс (вообще, прекрасный артист) в картине Буховецкого пляшет и размахивает руками, пьет, совершает любовные акты, скрывающиеся в "диафрагму", между прочим одерживает Полтавскую победу, для проверки своего сына прикидывается умершим, а царевич Алексей, не проверив подлинности этой смерти, спешит короноваться, но тут же его застреливает разгневанный отец... и т.д., и т.д. "Не счесть алмазов драгоценных" исторического знания, вкуса и смысла, украшающих это скудоумное произведение, которое с

экрана будет знакомить европейскую публику с одним из великих героев русской истории. <...> В наше сумбурное время безграмотность считается весьма почтенной. Окрыленный ею, создатель картины “Петр Великий” развязно поднес публике свой перл <...>. Какой вопль поднялся бы в Германии, если б так же правдиво изобразили Фридриха Великого или одного из его предков!»[122]

Многого ждали эмигрантские зрители от участия в кинопостановках актеров МХТ, находившихся в то время в Германии. Их общим экранным дебютом стала картина «Раскольников» по мотивам романа Достоевского, поставленная в 1923 г. молодым новатором, автором знаменитого «Кабинета доктора Калигари» Робертом Вине. Увиденное русским берлинцам в общем понравилось: «Впечатление от этой фильмы не синематографическое. Это — настоящий, доподлинный театр, театральная драма, овладевающая зрителем от начала и до конца. Драматическая напряженность достигает временами величайшей степени, некоторые моменты незабываемы[123]. И немудрено, конечно, — исполнителями являются артисты Московского художественного театра. Хороша, как всегда и всюду, Германова (жена Мармеладова), прекрасную Соню дала Крыжановская, на месте Павлов (Порфирий Петрович, следователь) и Шаров — Свидригайлов. Но конечно, главная тяжесть падает на Хмару — Раскольникова — главная тяжесть и слава. Хмара в “Раскольникове” действительно незабываем. Именно ему обязана вся фильма, заставляющая зрителя глубоко пережить изображаемое. Слабоваты массовые сцены — к счастью, немногочисленные, имеются и прямо неудачные, даже досадные детали. Вероятно, можно было бы избежать кубизма в декорациях — падающие дома и фонари, обязательно косые окна[124]. Но в общем и целом, “Раскольников” — большое, очень большое русское достижение»[125].

Тогда же младший брат режиссера «Раскольникова» Конрад Вине привлек русских актеров к экранизации толстовской пьесы «Власть тьмы», полагая, что это обеспечит ее аутентичность: «Режиссер Вине делает какие-то указания. Его помощник переводит их на русский язык и тут же разгорается длительный коллоквиум. “А возможно ли это... да бывает ли так в России?..” Каждый подает совет, разгораются страстные споры, а не привыкший к подобному порядку съемок немецкий режиссер, не понимающий к тому же ни слова, беспомощно озирается вокруг. Но “москвичи” придерживаются правила, что лучше семь раз примерить и потом лишь один раз отрезать, и несомненно, что во всей их работе видна та особенная тщательность отделки, которую они проявляют у себя в театре. Трудно себе представить, чтобы кто-нибудь из них, исполняющий даже самую маленькую роль, не прочел всего манускрипта, и, несомненно, уже совсем невозможно нередкое у немецких актеров, снимающихся регулярно, явление, что, ознакомившись с манускриптом, являющимся переделкой какого-нибудь литературного произведения, они на том и успокаиваются и даже не интересуются просмотреть оригинал. <...> Атмосфера работы “художников”*, атмосфера очищающая, является <...> порукой несомненного успеха картины»[126].

Однако премьера фильма, прошедшая в октябре 1923 г., разочаровала русских зрителей. Они остались равнодушны к экспрессионистской визуализации сценического психологизма: «В целом постановка недостаточно продумана: условные декорации, стилиза-

* Распространенное среди театралов именование актеров Московского художественного театра.

Рекламный анонс о фильме «Власть тьмы». Берлин. 1924

ция художника Андреева не сочетается с реалистической игрой артистов в бытовых костюмах — получается чисто механическое соединение разных художественных начал, отсутствует в постановке необходимый художественный синтез. <...> В фильме участвуют исключительно артисты МХТ. Недостающая им кинотехника вознаграждается их артистической игрой, правдивостью их творческих переживаний, которые часто у киноартистов заменяются штампами представления. <...> К концу становится скучно, но в этом вина, впрочем, не столько постановки, сколько самого сюжета из темной деревенской среды. Ведь главное обаяние толстовской драмы — в психологии, в слове, вернее, в бесподобном языке. Вот потому-то и не следовало бы делать из драмы Толстого фильмы. Постановка в корне обречена на неудачу»[127].

Другой зритель счел неудачным выбор драматургического материала: «По самой своей природе фильма есть сплошное, беспрерывное движение. У кинематографического сценария — своя логика, вся построенная на условности: во имя быстроты и захвата действия приходится из логической цепи выбрасывать звено за звеном в расчете на то, что, прикованный к быстро развертывающейся фабуле, зритель не замечает этих пропусков, отвлекаемый все время сменой новых картин, новых зрительных впечатлений, чередованием драматического и комического, быта и природы. Трудно представить себе литературное произведение по всему своему духу, по построению, по медлительному ходу действия более далекое от кинематографа, чем толстовская “Власть тьмы”. Но, как ни ломать эту гениальную драму, как ни приспособлять ее к сомнительно-художественным требованиям кино, мощь толстовского гения приковывает даже к экрану покоренное им внимание зрителя. <...> Зрители были захвачены потрясающей силой развертывавшейся перед ними кинематографически-искаженной “мужицкой трагедии”. <...> Постановка говорит о всемерном желании режиссера восстановить за границей быт российской деревни, ее архитектурный стиль, характер и облик интерьера деревенской избы, картины народной свадьбы и т.д. Не будем слишком требовательны: грубых ошибок не чувствуется, отдельные сцены красочны, и в обман европейский зритель не вводится. Для центральной женской фигуры автор не сумел создать настоящей роли, и потребовался весь огромный сценический опыт г-жи Германовой, чтоб эти бледные контуры заполнить живым человеческим содержанием. Для г. Хмары сценарий давал больше материала — и прекрасный артист сумел его использовать»[128].

Особые упреки вызвала работа декоратора фильма, легко отказавшегося от традиций родного театра ради внешних эффектов модной школы: «Если еще можно было понять изломанные декорации и постройки худ. Андреева как средство передачи болезненной психологии Достоевского, то в отношении драмы Толстого эти изломанные линии деревенских изб, эти импрессионистические коровники с весьма реальными коровами

производили тяжелое впечатление никому не нужного “молодецкого выверта”. К тому же с архитектурной точки зрения резал глаз целый ряд весьма значительных оплошностей, вроде неимоверной, во весь павильон избы и т.д.»[129]

Неудовольствие зрителей обострялось и тем, что время от времени они могли сравнить эту кинопродукцию с образцами русского кинотворчества. В конце января 1923 г. им представилась возможность пересмотреть один из шедевров отечественного экрана: «Шесть лет тому назад в кинематографах России появилась новая картина “Отец Сергий”. Впечатления от нее у всех ее видевших остались незабываемые. Это было новое слово, сказанное в русской кинематографии. Это было крупное достижение кинематографической техники и кинематографического исполнения того времени. Это была картина, после которой, отрезанная от европейских образцов, русская кинематография могла с высоко поднятой головой выйти на мировой рынок. Это был национальный успех. И вот шесть лет спустя картина эта попала в Европу. При неблагоприятных условиях состоялось ее появление. Негатив остался в России, и избалованной последними техническими достижениями и применением световых эффектов публике преподносится дублированная копия, расплывчатая и туманная. Однако тем крупнее успех “Отца Сергия”. Это был не только успех у переполнившей “Альгамбру”[130] русской публики, увидевшей на экране настоящую, не кинематографическую русскую жизнь, бережное отношение к русской литературе, к имени Толстого. Успех этой картины не есть результат национального чувства, нет, картина сама по себе имеет целый ряд крупных достоинств, позволяющих ей, несмотря на шестилетнюю давность изготовления, еще сейчас конкурировать с иностранным производством. Крупные художественные достижения в кинематографе стареют не так быстро. Техника, правда, совершенствуется, массовые сцены становятся все внушительнее, все больше проявляется американских световых эффектов и фотографических трюков. Но душа картины продолжает жить и побеждать»[131].

Еще большим эстетическим и психологическим переживанием для эмигрантских зрителей стали показы картины «Поликушка» в январе — марте того же года. Снятая еще в 1919 г. московским обществом «Русь», она вышла на экраны лишь в 1922 г. и была предъявлена Западу как образец советской кинопродукции, хотя всем была очевидна художественная принадлежность ленты к минувшей эпохе[132]. У эмигрантов она вызвала жгучую ностальгию: «Для русских зрителей фильма была душевным событием. Одни виды русской тоскливой природы, “края родного, края долготерпенья”, слившиеся с превосходной игрой московских художников в одно неразрывное целое, действовали волнующе. Вспоминались стихи Тютчева, картины Левитана... Крепостничество и Великая Революция, материальная нищета и духовное богатство. Какой таинственной и могучей жизнью, трагической и непреодолимой силой веет от России и от “русских тем” — невольно думалось, глядя на “Поликушку”»[133].

Даже профессионал, нашедший в ленте немало технических погрешностей, не остался равнодушным: «Картина не поражает нас массовыми сценами, не блещет богатством постановки, но простота сюжета и изумительная игра Москвина оставляют сильное впечатление. <...> У произведения проявился, кроме того, новый интерес, может быть, самый значительный для заграницы — это интерес этнографический. Быт передан доку-

Обложка журнала «Киноискусство» с кадром из фильма «Поликушка». Художник Александр Арнштам. Берлин. 1922

ментально и занимательно, это заменяет в произведении исчезнувшее тонкое мастерство Льва Толстого. Сыгран весь фильм очень хорошо, эффекты умело скупые. Снято посредственно. Формулируем впечатление: как кинопроизведение фильм удачен и представляет из себя прекрасный образец сценария, основанного главным образом на актерской игре. С точки зрения занимательности для иностранного зрителя фильм выше всяких похвал»[134].

Таким образом, не вдаваясь в дальнейшее рассмотрение всех поворотов «русскости» на германском экране, следует признать, что зрительские ожидания эмигрантов были связаны с творчеством отечественных киномастеров: «Весь мир интересуется Россией, и русские сюжеты безжалостно и бесцеремонно коверкаются иностранными режиссерами. Достаточно указать на фильму “Дмитрий Самозванец”, в которой Бориса Годунова убивает любовница Лже-Дмитрия, на “Петр Великий” с боярами, танцующими на столах, на “Воскресение”, где дворовые девушки одеты кормилицами, и на целый ряд “русских” фильм, в которых дорогие русскому сердцу фабулы приносятся в жертву халтурному усмотрению режиссера, чтобы понять, насколько необходимо появление на рынке действительно русских фильм, в которых опытная и любящая рука использовала бы колоссальное богатство, завещанное миру русской историей, русским бытом и русской литературой»[135].

Уже в конце 1921 г. газета русского Берлина отметила, что «русские кинематографические деятели, находящиеся за границей, усиленно работают над воссозданием русской кинематографической промышленности в эмиграции. Ввиду вполне естественных трудностей, возникающих на пути новых кинематографических предприятий, им приходится объединяться с иностранными кинематографическими фирмами»[136]. Одной из них была компания «Руссо-Фильм», уже упоминавшаяся на этих страницах. Ее инициаторы начали дело с многообещающей риторики: «По составу учредителей и по характеру своей работы новое общество является чисто русским <...>. Мы будем по возможности стремиться к постановке картин из русской жизни, причем, имея в своем распоряжении русские режиссерские и артистические силы, мы надеемся избежать тех бытовых ошибок и недосмотров, которые вызывают столько нареканий по адресу появлявшихся до сего времени на европейском рынке картин из русской жизни»[137].

Однако с самого начала производственная практика компании вошла в явное противоречие с печатными анонсами и дискредитировала предприятие в глазах эмигрантской аудитории: «Намерения общества несомненно заслуживают внимания, но мы не можем не отметить одного в высшей степени странного обстоятельства. Среди лиц, занятых в русском фильме русского же общества, мы встретили только несколько имен русских артистов <...>. Все остальные роли, и в особенности самые ответственные, распределены между немецкими артистами. Между тем в Берлине и в других европейских центрах в настоящее время находится много крупных русских артистов, и надо полагать, что они дали бы предполагаемой постановке черты подлинного русского быта, часто недостижимые при исполнении русских тем даже для лучших иностранных артистов, больших талантов, но людей, в большинстве случаев чуждых России и ее жизненному укладу»[138]. В середине лета, после того как компания влилась в синдикат германских кинопредприятий, ее ориентация окончательно определилась, она перестала декларировать свою русскость[139].

Совершенно иной была стратегия Дмитрия Харитонова, предпочитавшего самостоятельность. Летом 1920 г. он вместе с несколькими испытанными сотрудниками перебрался в Германию[140] после малоуспешного итальянского опыта и взялся заново отстраивать свое дело: «Московская кинематографическая фабрика Д.И. Харитонова переносит свою деятельность в Берлин. Здесь организовано им большое предприятие. Ядро труппы составляют многолетние сотрудники, работавшие в России с основания фирмы и пользовавшиеся там исключительным успехом. Среди них — известный артист Московского драматического театра, премьер русской кинематографии О.И. Рунич. <...>. Премьершей приглашена артистка Студии Московского художественного театра Тамара Дуван <...> и известный артист петроградских театров Вас. Вронский. Постановками руководит пионер русских кинематографических режиссеров П.И. Чардынин. К участию привлечены русские художники, литераторы и артисты. Приступлено к постановке инсценировок русских классиков — “Дубровский” по повести Пушкина и “Арбенин (Маскарад)” по Лермонтову»[141].

Лермонтовский фильм остался нереализованным, а съемки пушкинской экранизации начались в ноябре, и многим эта затея представлялась рискованной игрой: Харитонов вложил в постановку остатки личных средств, а она, судя по всему, шла неспешно и сопровождалась всевозможными трудностями и неприятными эксцессами: «Для одной сцены потребовалось церковное облачение. Тогда режиссура обратилась с просьбой к причту православной церкви, чтобы он предоставил на несколько часов необходимые предметы. Причт согласился, но потребовал за прокат 5000 марок. Харитонов, конечно, отказался»[142].

В конце концов упорство и самоотверженность участников съемочной группы привели к счастливому концу работу над «первой крупной постановкой в Германии по русскому тексту»[143]. Она завершилась в конце июня следующего года, а через месяц фильм «Атаман разбойников Дубровский» вышел к зрителям, подтвердив рекламный анонс: «Это первая картина, которая снята в Германии исключительно при участии русских актеров, статистов и режиссеров»[144]. Нелегкий труд создателей ленты первыми оценили соотечественники: «Картина дает четкие и верные с бытовой и исторической точки зрения иллюстрации русской помещичьей жизни в эпоху полноты российского бесправия под опекой

слуг престола и "отечества". Небольшие погрешности в смысле случайных штрихов в изображении русской жизни, конечно, есть, но их можно простить здесь, на чужой почве <...>. П. Чардынин показал себя не только вдумчивым и осведомленным режиссером, но и хорошим актером. Его Андрей Гаврилович — типичный и правдоподобный образ бедного, но благородного старика помещика. Главная роль Владимира Дубровского проведена О. Руничем с большим достоинством и вкусом. У артиста все данные для экрана: блестящая наружность, выразительная мимика, пластичные жесты и позы и умелый обход кинематографических условностей. Отдельные сцены <...> проведены с исключительным подъемом, и немудрено, что публика устроила артисту овацию после первого акта. Тамара Дуван в небольшой роли Марии Кирилловны — мила и правдива. Приходится только пожалеть, что сценарий отвел так мало места для героини и поставил ее в разряд вторых ролей. Недурен и красочен по внешности был В. Вронский — Троекуров, хотя временами в его игре чувствовалась излишняя мягкость при изображении властного самодура, каким каждый из нас представляет себе отца Маши»[145].

Успех картины в Германии и в других странах[146] не только оправдал риски продюсера и многократно окупил все затраты на постановку, но выдвинул его фирму в ряд заметных производственно-прокатных кинопредприятий: «Когда два года назад Харитонов <...>, не зная ни языка, ни местного рынка и его условий, принялся с помощью Чардынина за постановку картины "Дубровский", в которую вложил свои последние деньги, предприимчивость его казалась чересчур смелой и риск — слишком большим. Но энергия и опыт Д.И. оказались важнее знания немецкого языка: с одним русским Д.И. добился того, что теперь его знает весь германский кинематографический мир, и картины его на местном рынке имеют сбыт и успех»[147].

Окрыленный успехом, Харитонов взялся за расширение[148] и модернизацию технической базы предприятия[149] и анонсировал новые боевики на русские сюжеты: «Намечена инсценировка романа гр. А.К. Толстого "Князь Серебряный". Эту постановку решено сделать в масштабе крупных европейских и американских картин, и в настоящий момент ведутся подготовительные работы и переговоры с лучшими немецкими и русскими художниками и декораторами, а также крупными артистическими силами. По возможности будут заняты все русские киноартисты, а в качестве статистов для массовых сцен будут также использованы силы русской эмиграции. Помимо русских режиссеров, для наблюдения за правильностью передачи исторического быта будет приглашен русский историк — знаток эпохи Грозного в качестве советника режиссера. Постановка такой картины будет первым опытом инсценировки русской истории в фильме за границей»[150].

Этому проекту не дано было осуществиться: «Общая дороговизна очень тяжело отразилась на кинематографе. Прежде фильм-фабриканты поставляли почти десять картин в течение года. В настоящее время расходы по постановке картины среднего достоинства возросли до 25 миллионов марок. Особенно тяжело отражается это на мелких предприятиях, не располагающих достаточными капиталами. Лучше положение так называемых фильм-концернов, не ограниченных в своих средствах и потому имеющих возможность выпускать фильмы, не экономя на расходах. В настоящее время постановка картины в 2 тысячи метров обходится приблизительно: ателье с рабочими, отоплением,

освещением и проч. — 600 тысяч марок; сверхурочный час оплачивается 10 тысяч; режиссер получает в среднем 750 тысяч за фильму, над которой он работает примерно недели две; оператор получает 20 тысяч в день, "фильм-дива" — минимум 500 тысяч в день, киноартист — 15 тысяч в день, бутафория обходится в 400 тысяч; кроме того, нужно еще считать расходы по поездкам, доходящие до многих миллионов марок. И все же, несмотря на эти небывалые цифры, кинематографические ателье все заняты. Работает преимущественно иностранный капитал, в то время как немецкие фильм-фабриканты сокращают свои предприятия до крайних пределов, что в свою очередь вызвало крайнее обострение материального вопроса у режиссеров, артистов, операторов и других работников кино»[151].

Но трудности не остановили деловую энергию Харитонова. В середине августа 1923 г. он представил публике фильм «Псиша, танцовщица Екатерины II», снятый Николаем Маликовым по мотивам известной пьесы Ю. Беляева[152]. Новинка была встречена с энтузиазмом, но на сей раз у зрителей появились претензии к ее создателям: «Оправданы ли надежды, возлагавшиеся на "Псишу"? И да и нет. Оправданы, потому что картина вышла чистой, опрятной, без утрировок, почти неизбежных в кинематографе. Не оправданы, потому что почти все исполнители — и среди них исполнительница заглавной роли О. Гзовская — оказались беспомощными фильмовыми артистами, не усвоившими специфической техники экрана. Изумительно, как Гзовская, эта незабываемая Псиша на сцене, оказалась неубедительной, даже скучной на экране. Лучше была ее соперница Хованская, едва ли не единственная, отвечавшая требованиям кинематографа. Малоудачен, хотя тоже привлекателен, Рунич... Тарханов дал даже больше, чем требует кинематограф, и переигрывал немилосердно. <...> Беляевская "Псиша" ни автором сценария, ни режиссером не использованы; постановка отличается опасной для кинематографа скромностью, граничащей, правда редко, с убожеством. Поэтому нельзя, просмотрев картину, отделаться от некоторого чувства однообразия и скуки...»[153]

На картину откликнулся и В. Шкловский. Обычно не склонный к пустым комплиментам, он признал ее удачной работой: «С точки зрения игры актеров фильм типично русский в хорошем смысле этого слова». Тем не менее замечаний у него нашлось больше, чем похвал: «Декорации чрезвычайно слабы, сухи, как-то картонны. Художник имел такие благодарные темы, как богатую помещичью усадьбу, но не дал ничего, кроме самого свирепого шаблона. Между тем одно соблюдение исторической верности, одна работа по источникам, которые можно достать и за границей, дала бы художественно ценную вещь. <...> Некоторые места, к сожалению, сняты не в фокусе. Плохи крепостные палачи с кнутами. Эти люди, не вписавшиеся в свои костюмы, вводят в художественно поставленную картину элементы кинолубка. Этот лубок особенно неприятен на фоне прекрасной игры главных актеров»[154].

Упреки критиков не повлияли на общее мнение: «За истекший год русская кинематография в эмиграции сделала большой шаг вперед, и "Псиша" останется в памяти как этап борьбы за признание русского искусства за границей»[155].

Помимо производства, в сферу деловых интересов Харитонова входил кинопрокат, причем эти операции он выстраивал прежде всего с расчетом на рынок метрополии: «Нами приобретено исключительное монопольное право на всю Россию, Дальний Восток

Рекламный анонс о премьере фильма. Берлин. 1923

и Сибирь на выдающиеся картины: 1) "Екатерина Великая, или Князь Потемкин", драма в 7 актах, 2) "Дубровский", драма в 6 актах по повести Пушкина, 3) "Таня", драма в 7 актах, сюжет заимствован по роману <так!> Е. Нагродской, 4) "Горящая камера", драма в 6 актах. Также имеется партия негативов последней фабрикации при участии Веры Холодной, О. Рунича, Максимова и др. <...> Приступлено к подготовительным работам к инсценировке 3 грандиозных фильм русских классиков. Директоры по фабрикации фильмов Д.И. Харитонов, Ю.А. Вахтель»[156].

Верный избранным когда-то высоким стандартам своего дела, Харитонов прекрасно понимал, что без тактических союзов с соотечественниками выжить на чужбине невозможно. Весной 1923 г. он объединился с Григорием Рабиновичем[157] и Владимиром Венгеровым в новой компании «Цезарь-Фильм», взяв на себя ее производственную часть. При этом было декларировано, что «русские фильмы» будут сниматься по сценариям, получаемым из самой России, что, видимо, должно было облегчить их доступ на экраны метрополии[158]. Одно за другим в русских газетах последовали сообщения о первом кинопроекте новой компании: «Входящий в "Цезарь-Фильм" производственный отдел "Харитонов-Фильм" приступает к постановке фильма "Вешние воды" (по И. Тургеневу)»[159]. Для этого «приглашен популярный в кинематографическом мире режиссер Н.П. Маликов, ведущий ныне переговоры с рядом видных русских и немецких артистов кино. "Цезарь-Фильм Концерн" <так!> настоящим доводит до сведения, что режиссер Н.П. Маликов принимает ежедневно от 4 до 5 часов в бюро Общества»[160]. Новые сообщения выглядели еще более интригующе: «"Цезарь-Фильм" расширяет свою деятельность по постановкам русских фильм. Намечается к разработке ряд других русских сюжетов, и привлекаются к работе новые артистические силы, чуждые до сих пор кинематографии. К одной из постановок привлекаются М.В. Добужинский и Т.П. Карсавина»[161].

Почти все анонсированные картины так и не состоялись, но работа над фильмом «Вешние воды», как было обещано, началась в июне 1923 г. Побывав в студии «Мутоскоп-Ателье», где шли павильонные съемки картины, репортер с удовлетворением отметил: «В ателье царит действительно Россия. Громко командует режиссер Маликов, окруженный целым штабом русских помощников, причем вдруг, трагически разводя руками, обращается к своему помощнику, указывая на какую-то статистку:

— Да объясни ты ей, Христа ради, что ей надо делать, у меня уже этих немецких слов не хватает.

Рекламный анонс о фильмах концерна «Цезарь-Фильм». Берлин. 1923

Надо сознаться, что запас "этих немецких слов" у Н.П. Маликова вообще не велик, что не мешает ему, однако, посмотрев через аппарат, вдруг сорваться, броситься в гущу статистов, изображающих шикарную публику на одном балу в Париже, на который приезжает и Полозова, и, пустив в ход весь запас иностранных слов, руки, ноги и голову, извиваясь, как угорь, приплясывая и подпрыгивая, добиться от танцующих статистов необходимых ему результатов.

Пресса попадает в гостеприимные руки Д.И. Харитонова, который, сказав краткую речь о необходимости русской кинематографии и в Германии идти по проложенному уже в России художественному пути, рассказав о задачах и дальнейших планах общества, знакомит прибывших с деталями съемки картины и с дальнейшими планами. <...> Присутствующие на съемке иностранцы, как артисты, так и зрители, удивляются русской работоспособности и тому труду и бережности, с которой творится художественное дело. Эти условия являются условиями успеха»[162].

Прошел почти год. Картина предстала перед зрителями, и первыми ее увидели эмигранты — в июне 1924 г. на закрытом показе в Литературно-художественном кружке. Если верить рецензенту, «фильма произвела очень благоприятное впечатление. Прежде всего, надо отметить редкое в кино явление — сценарий не искажает литературного произведения. В фильме нет типичных кинотрюков и чисто внешних эффектов, и вместе с тем, благодаря талантливому режиссеру, серьезно и вдумчиво отнесшемуся к трудной и ответственной задаче, получилась художественная картина, дающая эстетическое удовлетворение. Режиссер сумел передать на экране свежесть и красоту тургеневской повести, и в этом его большая заслуга...»[163]

Премьерный показ фильма, состоявшийся в ноябре, тоже не оставил зрителей равнодушными. Прежде всего, им понравилось бережное отношение постановщика к литературному оригиналу: «Очень смешанное чувство испытываешь, смотря эту фильму. Заранее предубеждение: ничего хорошего из интерпретации Тургенева г. Маликовым — и не только Маликовым, но и самим Гриффитом — выйти не может. Все равно нельзя воплотить на экране бессмертной прелести этой одной из самых очаровательных вещей во всей русской литературе... Многое прощаешь, многое дополняешь воображением, и банальную сопроводительную музыку неслышно заглушает тургеневская проза. И даже миришься с

Рекламный анонс концерна «Цезарь-Фильм». Берлин. 1923

тем, что режиссер в угоду заграничной публике решил "исправить" Тургенева и приделать "счастливый конец"... Все-таки поставлена картина тщательно, все в меру, и ничто не режет глаз. <...> А в общем, режиссеру удалось схватить дух того веселого, через край бьющего счастья, которое так щедро разлито на страницах "Вешних вод"»[164].

С этим был согласен парижский рецензент: «Режиссер Н.П. Маликов сумел передать свою индивидуальность в фильме, не нарушая литературных образов и самого духа произведения. <...> Фильм смотрится с большим интересом, и если в нем есть некоторые вольности по отношению к произведению Тургенева, то они легко прощаются, ибо несомненно, что все эти отступления сделаны из побуждений или необходимостей художественно-кинематографического порядка»[165]. Другой рецензент похвалил режиссера за то, что ему «удалось уловить аромат тургеневской повести, ее уют и настроение», но счел, что «тем самым фильм, превращенный в камерное произведение, отдалился от вкусов широкой публики, которой он, несомненно, показался бы скучным, если бы ее внимание не приковывала умная, но холодная Диана Каренн и прочувствованная игра О. Рунича»[166].

Как бы там ни было, но этой картине Харитонова не суждено было повторить успеха прежних постановок. Прибыли от ее проката оказались ниже ожидаемых, а все другие заявленные постановки, бюджеты которых, по-видимому, напрямую зависели от ожидаемых прибылей, вообще не состоялись[167].

Тем временем компаньоны Харитонова активно скупали права на фильмы европейских киностудий для последующего их проката в Германии и России. Одним из первых производителей, с кем пересеклись деловые интересы владельцев «Цезарь-Фильм», был Иосиф Ермольев. Весной 1922 г. он свернул дела «Ермольев-Синема» во Франции и перебрался в Германию. Выгоды этого решения казались очевидными: дешевизна кинопроизводства (затраты на производство большой картины не превышали тогда пяти тысяч долларов, обещая чуть ли не десятикратные прибыли в твердой валюте при продаже за границу) и близость к российскому рынку, к которому в первые годы эмиграции тяготели российские кинопредприниматели. Прежде чем развернуть производство на новом месте, Ермольев продал обществу П. Антика «Викинг-Фильм» права на прокат своих картин, снятых еще в России («Отец Сергий», «Черная стая»), а также во Франции («Член парламента», «1000 и одна ночь», «Дитя карнавала» и др.). Это известие было принято эмигрантским обозревателем с воодушевлением: «Скоро русская и немецкая публика увидит настоящие русские картины из русской жизни, а не те псевдорусские картины, которые мастерятся местными обществами под сенью развесистой клюквы»[168].

Действительно, в германской аудитории ермольевские фильмы произвели сенсацию, и это пришлось по душе эмигрантам, увидевшим в них черты нового отечественно-

Рекламный анонс о фильмах компании «Ермольев-Фильм». Мюнхен. 1923

го экранного стиля: «Стиль этот, найденный русской кинематографией, можно характеризовать как стиль камерный, где душа преобладает над техникой, исполнение — над внешней декоративной отделкой. И надо сознаться, что после американизации мировой кинематографии русская картина, хотя бы технически слабая и по сюжету наивная, своей простотой, искренностью и непосредственностью не может не покорять сердец. <...> В своих постановках И<осиф> Н<иколаевич> пользуется богатством русской литературы и нельзя не порадоваться тому, что русские сюжеты находятся в опытных руках человека, относящегося к ним бережливо и с любовью»[169].

На средства, полученные от сделки с П. Антиком, Ермольев развернул новое производство. Летом того же года он приобрел кинофабрику близ Мюнхена — «самое большое в Европе ателье, снабженное всеми новейшими усовершенствованиями в области кинотехники. Достопримечательностью его является вращающийся пол, на котором устанавливаются декорации и установки для съемки, благодаря чему съемки при солнечном освещении могут производиться целый день, так как пол вращается вместе со всей постановкой в желаемом направлении по движению солнца»[170]. Зимой 1923 г. на кинофабрике уже кипела работа: «После Москвы, Крыма, Парижа Ермольев наконец осел в Мюнхене. Купил крупное ателье и приступил к съемкам. Прошел короткий срок, и уже первая картина в его производстве “Ее грех” закончена. Уже начаты съемки второй картины — “Зигзаги жизни”. Из русских актеров у Ермольева снимаются Гзовская, Гайдаров, Рунич. Ставит картины под руководством Ермольева режиссер Азагаров»[171].

«Намечаются к постановке: “Смысл жизни” — оригинальный оккультный сценарий режиссера Азагарова, “Горничная Дженни” — сценарий О.В. Гзовской и В.Г. Гайдарова, “Саббатай-Цви — Лже-Мессия”, “Разбойники” (по Шиллеру), оккультный роман Крыжановской<-Рочестер> “Два сфинкса” — сценарий А.А. Морского, роман В.Я. Куликовского “Ее грех” и много других»[172].

Одновременно с этим Ермольев укреплял свои позиции на германском кинорынке. Им «была приобретена также в южной Германии фабрика пленки. В настоящее время Ермольевым приобретен пакет акций крупного кинематографического общества “Орбис-Фильм”, имеющий ряд прокатных отделений в Германии. Этот пакет акций дал большинство голосов И.Н. Ермольеву, который и стал председателем правления этого общества»[173]. К весне 1923 г. относится и его деловой альянс с хозяевами «Цезарь-Фильм», хотя первые договоренности, очевидно, появились еще предыдущей осенью[174]. По условиям сделки фабрикант предоставил прокатчикам на два года «генеральное представительство своей фирмы на весь мир, т.е. монопольное право эксплуатации и продажи всех фильм производства Ермольева в Мюнхене или в других местах Германии». Покрывая половину произ-

Рекламные анонсы о фильме «Тарас Бульба». Берлин. 1924

водственных издержек Ермольева в виде наличных авансов (сумма каждого не должна была превышать 5000 американских долларов), Венгеров и Рабинович получали права на прокат четырех постановок, «качеством не хуже фильм его заграничного производства». Сюжеты и сценарии снимаемых картин должны были согласовываться заранее, при этом прокатчики имели право «периодически посещать павильон Ермольева для того, чтобы убедиться в производстве фильм для Компании»[175].

Педантичное описание всех типовых и форс-мажорных сторон сделки, оговоренное многочисленными обязательствами сторон, наглядно демонстрирует особенности русского кинобизнеса в Германии и убеждает в том, что он отличался непредсказуемостью и большими рисками[176]. Как показали события, предусмотрительность участников соглашения оказалась нелишней. В конце ноября, сославшись на личные финансовые проблемы, Харитонов покинул «Цезарь-Фильм», и его уход парализовал работу компании и ее партнерские соглашения, в том числе и с Ермольевым. Венгерову и Рабиновичу не осталось ничего иного, как объявить о ликвидации дела и вернуться к самостоятельной деятельности[177].

Между тем Ермольев, ревниво следивший за успехом русских постановок давнего конкурента Харитонова, решил предложить им альтернативу. Весной 1923 г. стало известно, что он «носится с мыслью снять картину “Тарас Бульба”. Ставить ее будет он сам и предполагает придать ей крупный масштаб»[178]. В середине августа подготовительная рабо-

та на мюнхенской кинофабрике была завершена. «В этой картине И.Н. Ермольев впервые выступит в качестве режиссера, и дебют кинофабриканта на новом поприще должен ожидаться с большим интересом»[179]. В ноябре съемки фильма, получившего двухсерийный формат, завершились[180], а в середине января 1924 г. фабрикант опубликовал объявление: «Товарищество кинофабрик И.Н. Ермольева (Москва — Ялта — Париж — Мюнхен) закончило под личным художественным руководством И.Н. Ермольева грандиозную постановку 238-й фильмы[181] "Тарас Бульба" по повести Н.В. Гоголя»[182].

Явно играя на опережение харитоновской постановки, Ермольев выпустил свою картину в начале июня того же года. Зритель, посмотревший картину до выхода на экран, не пожалел комплиментов в адрес ее создателей: «Постановка является событием в русской кинематографии. "Тарас Бульба" — это, прежде всего, крупнейшая картина, выпущенная русской кинофабрикой, и в этом большая заслуга И.Н. Ермольева. Одним ударом он выдвинул русское кинотворчество в первые ряды мировой кинематографии. Это необходимо отметить, тем более что, лишившись своих прежних сотрудников, И.Н. Ермольев один прибыл в Германию и с недюжинной энергией за короткое время достиг необычайных результатов. <...> Начиная с бурсы, с описания украинской деревни и Запорожской Сечи... красной нитью тянется бережное отношение к памяти Гоголя, к русским обычаям, к русскому укладу. И все это на чужбине, где-то под Мюнхеном! Поставлена картина сильной и уверенной рукой. И.Н. Ермольев открыл нам нового талантливого режиссера Вл. Стрижевского, режиссера не одностороннего, обнаружившего широту, энергию и уверенную руку в массовых сценах и тонкое психологическое понимание в сценах одиночных»[183].

На рядовых зрителей картина произвела благоприятное впечатление, хотя его подпортили технические несуразицы показа: «Очень досадно, что серийную картину, рассчитанную на два вечера, пустили в один вечер, сделав при этом чисто случайные сокращения: вырезали не только красивые сцены на Днепре, но и полные юмора сцены на малороссийской ярмарке. Автор сценария допустил некоторые изменения в гоголевской повести. Не все из них заслуживают одобрения... Не хватает в нужных местах Großaufnahme... Портит картину плохо подобранная музыка, например, казацкая пирушка сопровождается вальсами из "Евгения Онегина"! Хочется пожелать, чтобы и в дальнейшем русские кинообщества брали бы сюжеты из родной литературы; это мало использованный источник, обращаясь к которому можно избежать пошлых бульварных киносценариев»[184]. Кое-кому показалось, что «автор сценария допустил некоторые изменения гоголевской повести, из которых не все одинаково удачны», но «в общем чувствуется, что руководители постановки отнеслись к своей трудной задаче любовно»[185].

Возможно, эти похвалы питались своеобразным патриотизмом русских берлинцев: когда в августе Ермольев привез картину в Париж, она была встречена холодно: «Все заставляет предполагать значительность кин<емат>ографического произведения. Однако картина разочаровывает. Постановка пестрит шероховатостями и некоторой небрежностью. Бутафория построек часто бросается в глаза, и, кажется, это расхолаживает не только зрителей, но и актеров картины. <...> Такие детали, как папахи на запорожских казаках образца войны 1914–1918 годов, неприятно действуют и выводят зрителя из общего колорита эпохи. Массовые сцены тоже неубедительны»[186].

* * *

Тем временем русская кинематографическая конъюнктура в Германии неожиданно осложнилась сообщениями о возрождении кинопроизводства в советской России. На них прежде всего обратили внимание германские кинопромышленники, посчитавшие русский экран младшим и легко управляемым партнером. Директор компании «Дейлиг-Фильм» Рихард Отто заявил: «При объединенной воле и взаимном доверии кинопромышленность России и Германии могли бы завоевать и покорить весь мир. Это сказано мною очень смело, но ни в коем случае не легкомысленно. То, что я сказал, есть результат тщательного размышления. Экономическая сила России уже дает себя опять чувствовать, хотя Россия еще находится в первичной стадии своего ближайшего периода развития. Россия сегодняшнего дня — как ребенок, который только что научился бегать и который теперь уже с каждым днем дает примеры своего непрекращающегося роста и развития. Правда, его еще нужно поддерживать. Так же как этот ребенок, так и Россия нуждается еще в экономическом руководстве. Мы не будем исследовать, насколько Россия требует при этом помощи со стороны Германии. Мне хочется сказать лишь одно — Россия не может обойтись без германского сотрудничества, хотя она, может быть, сама этого не чувствует. А в русской душе уже издавна заложено так много родственного с душой германской, и только германской.

В России литература, сценическое искусство, музыка стоят на самых высоких ступенях развития и по своему характеру очень далеки от всякого американизма. Трудно поэтому предполагать, чтобы, например, американский фильм смог завоевать себе прочное место в такой стране. Конечно, он будет принят и в России с большим интересом, но лишь как необходимая смена впечатлений. Но затем, когда Россия познает себя, начнется стремление к фильмам другого характера, к фильмам с внутренним духовным и идейным содержанием. Сможет ли тогда Германия покрыть этот нарождающийся спрос — остается под вопросом. Также остается под вопросом, сможет ли Россия к тому времени уже в достаточном объеме производить их сама. Но, во всяком случае, Россия и Германия должны понять и почувствовать, что из их совместной планомерной работы, несомненно, получится нужный для России результат.

Пока же Россия должна импортировать в большом количестве, и, несомненно, большой ошибкой будет, если покупка фильм для этого неизмеримого резервуара и в дальнейшем будет производиться индивидуальным путем отдельными лицами. Русская кинематография (а не отдельные ее представители) должна совместно с германской кинопромышленностью выработать общий план совместной работы. Тогда, в результате, в России и Германии будут изготовляться фильмы, сбыт которых в этих двух государствах будет обеспечен, и тогда будет вполне покрыта стоимость производства. Когда это будет достигнуто, оба государства смогут стать независимыми от влияний всего мира и дадут своим народам самое лучшее, что для них требуется»[187].

Эти авансы были встречены в Москве с одобрением, откуда, в свою очередь, раздавались щедрые обещания потенциальным инвесторам советской кинопромышленности: «Параллельно с организацией смешанного общества Госкино предполагает всячески поддержать частно-предпринимательские организации, ставящие себе задачей дело произ-

водства русских фильм. Эти частные группировки получат право всероссийского проката как продуктов своего производства, так и производства чужого <...> Бывших русских кинопредпринимателей Госкино охотно привлекает в виде спецов. <...> Не хватает только крупного оборотного капитала, чтобы развернуть кинодело до размеров, не уступающих заатлантическим. Но нужный капитал придет, в этом не может быть никакого сомнения, ибо блестящие перспективы ждут его в возрождающемся быстрым темпом киноделе в России. Оно придет просто ради дивиденда. Особенно много может сделать в данный момент германский капитал»[188].

К этим декларациям с энтузиазмом отнеслись и кинематографисты-эмигранты, приняв их за приглашение занять свое место в процессе восстановления отечественного производства: «Возрождающейся русской кинематографии, уже поразившей иностранцев художественным размахом "Поликушки" и "Отца Сергия", должно быть интересным, как в Германии с ее могуче разросшейся за последние годы фильмовой промышленностью стремятся придать фильме достойный ее значения в искусстве облик и какие меры предпринимаются к тому, чтобы создать благоприятную почву для художественного и технического расцвета кинопромышленности»[189].

Русские оппоненты западной «киноклюквы» надеялись, что обновленное отечественное кинопроизводство вытеснит ее с экранов мира оригинальными постановками: «Спрос на русскую ленту в Европе огромен, и это лучше всего подтверждается фактом трехлетних усилий мировой кинематографической промышленности утолить этот "русский голод". И в самом деле, почему "Екатерина II", "Идиот", "Воскресение", "Ревизор" и много др. должны ставиться немецкими или итальянскими режиссерами, исполняться французскими, английскими или американскими актерами, когда то же самое, поставленное в России, не явилось бы дурным подражанием неосведомленных и малограмотных "деятелей", стремящихся не столько сохранить стиль и эпоху инсценируемого русского классического произведения, сколько приспособить его фабулу к пониманию заграничной толпы и тем обеспечить ленте усиленный сбыт. Этим объясняется беспардонная вульгаризация лучших образцов русской литературы. <...> Русская кинематография должна идти самобытными путями, и курс, избранный ею, до сих пор может считаться в нынешних условиях рынка правильным и для Европы. Надо только напрячь все усилия для усовершенствования технической стороны нашего производства, потому что вопрос художественной фотографии, технической обработки в современном американском и европейском производстве стоит на первом месте. Трудности, связанные с этим вопросом, разрешимы, конечно, при наличии необходимых средств. Необходимо провести серьезную подготовительную кампанию для создания русского производства, могущего с успехом показаться в Европе. Первые шаги к этому уже делаются. Выписываются из-за границы опытные техники, операторы, перестраиваются ателье и т.д. Что же касается артистического материала, то его первоклассность подтверждена всем миром. Мы не сомневаемся поэтому, что русское производство будет поднято на должную высоту и результаты его достижений откроют ему европейские и американские рынки»[190].

Другой наблюдатель верил в то, что возрождение кинопроизводства России невозможно без восстановления в нем художественного стиля прежней эпохи: «От русской

кинопромышленности ждут русских картин. И чем больше в них будет русского — тем большим успехом они будут пользоваться. Рассчитывая на иностранный рынок, русский режиссер должен учесть малую осведомленность иностранной публики о России и держаться сюжетов и быта, особенно интересующих иностранцев. Произведения русских писателей, отразивших русский крестьянский, крепостной быт, русские легенды и сказки, русская старина — вот те неисчерпаемые источники, откуда киноискусство может смело брать сюжеты и быть уверенным в том, что внесет на мировой экран нечто недоступное конкуренции других стран»[191].

Эмигрантской прессе принадлежала очень важная роль в кинематографических контактах двух стран. В 1922–1925 гг. в Берлине выходил целый ряд изданий, спонсировавшихся теми или иными заинтересованными в них кинофабрикантами: «Киноискусство», «Кино-эхо. Кинематограф для России», «Кинообозрение» и «Экран». Самым интересным из них было, пожалуй, последнее издание, доступное и советскому читателю[192]. Его цели были сформулированы в специальной декларации: «Задачей нашего журнала, издающегося в Европе, является подробная информация русской кинопромышленности о том, что сделано на Западе, что может дать России мировая кинематография. С другой стороны, наш журнал будет освещать работу кинематографии русской и поможет иностранным кинодеятелям ориентироваться в России. <...> Таким образом, наш журнал будет пытаться стать связующим звеном между русской и иностранной кинопромышленностью, постарается протянуть между ними прочные нити контакта, являющиеся залогом обоюдного успеха»[193].

Замечательно то, что практически во всех публикациях «Экрана» последовательно проводился тезис о воссоединении эмигрантского кинопроцесса с возрождением кинодела в метрополии, и, судя по всему, эта позиция была близка многим. Редактор-издатель «Экрана» А.Я. Лапинер сумел наладить оживленный заочный диалог русских и германских работников экрана для обсуждения насущных проблем русской кинематографии и перспектив ее сотрудничества с германской киноиндустрией. При этом он нашел общую точку отсчета в кинопроцессе двух стран: «Замершая было кинематография начинает медленно, но верно пробуждаться к новой жизни. В России, где кинопромышленность была лишь в зачаточном состоянии, скоро было понято великое значение кинематографии. Теперь, с образованием “Совкино”, преодолены трудности основных организационных вопросов и русская кинематография стоит на верном пути к расцвету и силе. В Германии с стабилизацией марки создались прочные экономические условия, без которых работать раньше было невозможно. <...> Уже чувствуется, что забилась новая жизнь и что недалек тот день, когда Германия сможет снова выйти, уже с развязанными руками, на широкий простор мировой конкуренции»[194].

На 1925 г. участники этого диалога возлагали большие надежды, полагая, что пришло время перейти от слов к делу и начать воплощение в жизнь конкретных проектов сотрудничества советской кинематографии с западной киноиндустрией. Особую активность продемонстрировали германские кинодеятели. Тот же Р. Отто назвал объединение творцов экрана России и Германии залогом торжества мирового киноискусства: «Ничто так не сблизило народы земного шара, как кинематография. Ни музыка, ни литература не смогли и не

могут так наглядно передать внешнюю и внутреннюю жизнь человечества, как кино. В то время как германский народ является народом поэтов, мыслителей и изобретателей, русские недосягаемы в области искусства, театра, музыки. Никто, вместе с тем, не может так понять русскую душу меланхолического “простеца” и покорного богоискателя, как немцы. Мое искреннее пожелание, чтобы это понимание превратилось в осознание себя, своей силы. Я уверен, что объединенная сила обоих народов явится счастьем для всего мира»[195].

Продюсера поддержал популярный актер и постановщик боевиков Джоэ Май: «Я верю в значение кино как фактора объединения народов. И если я имею особое желание на новый 1925 год, то это то, чтобы наша работа помогла развитию великой идеи взаимного сближения народов и сыграла бы роль в деле осуществления ее»[196].

Герой европейского экрана Конрад Фейдт перевел идею российско-германского объединения в форму личного «каприза»: «Мое пожелание на новый год весьма эгоистично. Я хотел бы иметь удовольствие доставить всем моим друзьям в России в 1925 году много приятных часов моим искусством»[197].

С советской стороны последовала реплика «традиционалиста» Александра Ивановского, явно стремившегося к тесному сотрудничеству с западными коллегами: «Мое искреннее пожелание, чтобы русские киноработники получили бы возможность изучить блестящую европейскую кинотехнику и чтобы установился тесный контакт с европейскими работниками экранного искусства. В частности, я очень желал бы, чтобы одна из больших германских фирм поставила бы две-три картины совместно с “Севзапкино”. В русской истории есть непочатый край тем для интереснейших сценариев, есть в России много изумительных еще не заснятых мест для натурных съемок. Соединение блестящей европейской техники и в связи с этим ее художественных возможностей с художественно-артистическими силами России дало бы, несомненно, ряд мировых боевиков»[198].

Аналогичным было и пожелание москвича Александра Анощенко: «Кинематография — это комплекс золота и фантазии, техники и искусства, и если у нас мало первого, то мы много обещаем второго. Пожелаем же, чтобы в 1925 году “советское кино” (т.е. Совкино. — *Р.Я.*) привлекло бы иностранный капитал прежде всего для развития нашего кинодела как в области индустриальной, так и в области производства художественных фильмов с нашими творческими силами. При таком сотрудничестве иностранной техники и нашего искусства будет достигнут новый культурный комплекс фантазии и золота, который включит в мировую кинематографию наши живые творческие силы, а это ее интерес и наша потребность. Мы не задаемся неосуществимыми пожеланиями и убеждены, что в 1925 году “советское кино” сумеет их выполнить»[199].

В отличие от старших коллег молодой новатор Абрам Роом внес в обсуждение идеологический акцент: «Я твердо убежден, что только у нас, в Советском Союзе, найден верный и правильный подход к задачам и сущности кино. И мое пожелание: пусть <германская> кинематография, обладающая самой высокой и образцовой техникой в Европе, — внимательно прислушается к нам и нашим достижениям — пусть трезво учтет уроки советского кино, и тогда она выйдет из того губительного тупика, в котором сейчас находится, и скорее освободится от тех развлекательных и мещански-бюргерских тенденций, которыми так полон ее внешний, блестящий, но внутренне пустой экран»[200].

Самым примечательным в этом обмене мнениями было участие эмигрантов — пожалуй, единственное в своем роде и никогда более не повторившееся. Если продюсеров Г. Рабиновича, В. Венгерова и Я. Натансона занимал исход борьбы европейской кинопромышленности с Голливудом[201], то В. Стрижевский высказал самую сокровенную мечту кинематографистов Зарубежья: «Ничего не желал бы я так сильно, как видеть русское киноискусство воскресшим и всех творцов его соединившихся воедино, чтобы общей работой поставить Россию в первые ряды, принадлежащие ей по праву и завоеванные ею уже в области других искусств»[202].

Как мы уже видели, позиция официальной Москвы в вопросе сотрудничества с германскими кинематографистами была противоречивой и непоследовательной, хотя специалисты предлагали взвешенную работающую схему: «Только при организации государственного регулирующего киноцентра с твердым курсом воссоздания русского кинопроизводства на основе трестирования советских предприятий и гособъединения с иностранным капиталом при всемерном покровительстве солидным частным производственным предприятиям киновнешторг явится мощным экономическим фактором советской власти в овладении социально-культурным назначением кинодела»[203].

События показали, что у руководителей советского кино были собственные представления о деле. Еще осенью 1921 г., сразу же после введения нэпа, руководство ВФКО при посредничестве советского торгпредства в Берлине вступило в переговоры с германскими компаниями «ЭФА», «Франц Бартельс» и др., но они завершились безрезультатно[204]. Одновременно с этим происходила реорганизация государственного кинодела и либерализация его хозяйственной деятельности, усилившая активность комиссионеров. Формы и масштабы их деятельности ужаснули московского гостя, отметившего, что «в Берлине на почве прокатной спекуляции вокруг "русского кинорынка" возникла буквально золотая лихорадка. Картины с "лицензом на Россию" рвут друг у друга. Их покупают представители Внешторга, ВФКО, треста "Кино-Москва", частных московских и провинциальных прокатных контор, рижские и ревельские дельцы (для "транзита"), дипломаты и сотрудники миссий, летчики "Дерулюфта"... Конкуренция и ажиотаж даже между госорганами превосходит все степени допустимого. Цены на фильмы ежечасно скачут вверх. Советскому рублю роется еще одна яма. Ясно, что дальше подобного рода анархия в области кинопроката терпима быть не может. И не только по причинам идеологическим, но и по причинам экономическим»[205].

Эту оценку поддержал и развил сменовеховский обозреватель: «Возродившиеся частные предприниматели... решили прибегнуть к средству легкой наживы — к импорту. И стали импортировать все. Во всех европейских странах появились их представители, скупавшие буквально все, что можно было достать. И тут, к сожалению, у частных предпринимателей появился опасный конкурент — Госкино. Госкино, которому, казалось, и карты в руки, который единственный мог бы возродить русский фильм на абсолютно новых началах, пошел по той же линии наименьшего сопротивления и начал также скупать фильмы, конечно, с большим разбором, но с не меньшим рвением. Так мы дошли до теперешнего положения, когда Россия, имеющая все данные для того, чтобы сделаться страной фильмового экспорта, имеющая блестящих артистов (хотя бы Москвина) и несравнимые ни с од-

ной страной в Европе природные возможности (Крым, Кавказ), не показала за последние два года (за исключением сравнительно старых работ) ни одной своей постановки. Лекарство может быть только одно: Госкино должно бросать прибыльные, но имеющие мало общего с его задачами дела и взять постановочное дело в свои руки. Имея прекрасный технический аппарат, ему нетрудно будет собрать рассеянные по всей России артистические и режиссерские силы, и нет никакого сомнения, что когда русские фильмовые артисты за рубежом (Мозжухин, Ермольев) увидят творческую работу, они вернутся туда, где столько лет плодотворно работали. Россия не может уйти с мирового рынка в качестве поставщика фильмов. Это дело надо поставить на ноги»[206].

Теперь эти опасения представляются надуманными, если вспомнить тогдашнее положение германской экономики, находившейся в глубочайшем кризисе. Истинная причина, по-видимому, лежала в иной плоскости: вовлеченность советских представителей в дела германского кинорынка грозила перенесением этого опыта в отечественную практику. Подобная конвергенция считалась недопустимой, и поэтому был сделан выбор в пользу идеологии, а не экономики. Как свидетельствовал современник, «рыночная стихия продолжает захлестывать советскую кинематографию, экраны заполняются никчемными, а то и идейно вредными фильмами. Витрины кинотеатров пестрят названиями бессодержательных картин немецкого, французского, американского производства <...>. Торговые представительства СССР за рубежом осаждаются уполномоченными зарубежных кинематографических фирм, спешащими захватить многообещающий советский рынок[207]. <...> Они рассматривают свои первые проданные нам картины как рекламу на будущее. Они торопятся привить советскому кинозрителю свои вкусы, популяризировать в новой многомиллионой аудитории своих “кинозвезд”. <...> Спекулянты из частных прокатных контор и близорукие хозяйственники из государственных киноорганизаций радостно потирают руки. Получая большие прибыли от проката иностранных лент, они чувствуют себя героями. <...> Они забывали при этом, что финансовые успехи приобретались дорогой ценой. Эти успехи шли за счет сдачи идейных позиций. Экраны Советской страны были превращены в рупоры буржуазной пропаганды»[208].

Настойчивость ревнителей классовых интересов была вознаграждена. Политическое решение об отказе от всяких контактов с эмигрантами вскоре было принято. При этом подлинные проблемы строительства кинодела были отнесены к разряду «технических», будь то бурное обсуждение альтернативных проектов акционирования или синдицирования советских киноорганизаций либо выяснение до крайности запутанной иерархии участников советского кинопроцесса и допустимых пределов их автономности от центра и т.п.[209] Летом 1924 г. был решен вопрос и о вовлечении эмигрантов в советский кинопроцесс: «...считать необходимым закрыть доступ фильм белогвардейских организаций. Поручить т. Трайнину составить проект обращения в Закрайком, ЦК Белоруссии, ЦК КП(б) Украины о недопущении их на территорию Союзных республик»[210]. Во исполнение этого поручения руководитель Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром при Главном политико-просветительном комитете РСФСР (Главрепертком) И.П. Трайнин составил развернутую справку о контактах советских организаций с деятелями русской зарубежной кинематографии: «Русская белоэмиграция создала за границей крупные кино-

центры, являющиеся притягательными и для тех отдельных спецов, которые сейчас работают в России. <...> Эта все расширяющаяся "Россия № 2" немало пакостит нам за границей и пользуется всеми нашими ошибками, чтобы нас дискредитировать»[211].

Противников эмигрантской кинопродукции в СССР было немало, и все они свободно выражали свое неприятие: «Опять куплены фильмы производства "второй кино-России": Мозжухин — Лисенко и Ко. На советских экранах мы регулярно видим картины русско-парижского производства. Как всегда, до приторности сентиментальные, с начала и до конца нам чуждые, их не спасут никакие купюры, никакие "советские" надписи. В насквозь прогнившие эмигрантские меха не вольешь свежего революционного вина. Можно и нужно приспособлять для нашего экрана фильмы больших киномастеров Европы и Америки, но приспособлять эмигрантскую дребедень — по меньшей мере смешно. Мозжухин и Ко не остались в России, не мерзли в неотапливаемых ателье, не прошли испытаний революционных лет. Там, в эмигрантском центре — в Париже, на эмигрантские денежки они создали "вторую кино-Россию", пропахшую старой гнилью. Нужны ли они русской кинематографии? Если нужны, то почему они не работают здесь, у нас, почему не стараются (если они это только могут) понять все величие послеоктябрьской России, почему не стараются служить революционному пролетариату? Если они этого не могут, если их души там — в эмигрантской среде, то они не нужны рабочему и крестьянину России, той массе, которая несет в кинотеатры свои трудовые гроши и которая вовсе не желает класть их в карманы парижских эмигрантов. Довольно Мозжухина! Для трудовой советской России позорно давать заработок эмигрантским дельцам, к тому же — за никуда не годный идеологический товар. Ввоз фильмов продукции "второй России" должен быть наконец запрещен!»[212]

На основании подобной аналитики картины эмигрантского производства были признаны идеологически вредными и недопустимыми к показу по всей территории СССР: «Признать нежелательным, как общее правило, покупку фильм, изготовленных за границей белоэмигрантскими киноорганизациями»[213]. Во исполнение этого решения был составлен проскрипционный список, отдельные пункты которого стали известны за границей[214]. Тем не менее прокатные организации какое-то время продолжали покупать и показывать эту продукцию на советских экранах: вопреки тому что эти картины игнорировала официальная критика, они пользовались большим успехом у зрителей[215].

10 декабря 1924 г. советские кинематографические учреждения были трансформированы в централизованную отраслевую вертикаль Совкино[216], а два месяца спустя новая организация монополизировала прокатное дело в РСФСР, установив свой монопольный контроль над внешнеэкономической стороной кинодела. Ее деловые схемы места для сомнительных посредников-эмигрантов уже не предусматривали. Напротив, с этого времени функционеры советского киноведомства начинали деловые контакты с немецкими партнерами с условием исключить из них эмигрантов: «Если трезвые коммерсанты действительно хотят "содружества" с советской кинематографией, то они должны перестать прислушиваться к таинственным "голосам", а понять, что советскую кинематографию представительствует <так!> единая монопольная организация, называемая Совкино. С нею нужно войти в "содружество", бросив всякие надежды на реставрацию частного капитала в советской кинематографии»[217].

«ЭМИГРАНТЫ — ЭТО ТЕ, КТО ИДЕТ В СТАТИСТЫ...», ИЛИ КИНОСТАТИСТ КАК ЗЕРКАЛО РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Русские киносюжеты вошли в моду в середине 1920-х гг., и их герои составили серьезную конкуренцию традиционным персонажам западного экрана, не уступая им в фотогеничности и тем более — в знатности и благородстве. Они не имели ничего общего со злодеями-эмигрантами, обжившими советские экраны[1]. Авторы экранизаций и мелодрам, комедий и триллеров с разной мерой художественного вкуса и таланта препарировали загадочную «славянскую душу», демонстрировали патриархальную идиллию старой России и перипетии ее кровавой гибели[2]. Герои этих лент жертвовали властью, титулами, богатством и самой жизнью во имя страстной любви и «общечеловеческих ценностей», а за ними мерцали тени канувшей в небытие великой империи и ее бывших подданных — рассеянных по всему миру эмигрантов. Описывая это колоритное сообщество, западные наблюдатели нередко пользовались эффектными определениями и формулировками. Вот каким оно предстает, например, в описании американского исследователя: «Среди наций, рожденных <Первой мировой> войной, есть и такая, что не указана ни на одной карте и ни в одном справочнике. Однако она насчитывает миллион граждан — возможно, самых образованных в мире <...>. У этой нации нет правительства, но ее столица — Париж. Ее дипломатическое представительство находится в Женеве, а паспорта гражданам выдает Лига Наций. Она не имеет собственной территории, но ее колонии разбросаны по всему миру. У нее нет постоянной армии, хотя половину населения составляют бывшие военные. У нее нет парламента, где происходила бы нормальная политическая жизнь, но существует множество партий самого разного толка — от монархистов до социалистов, за исключением коммунистов, которым объявлена анафема. Не имея налоговой службы, эта нация сохраняет полноценную школьную систему, дабы ее дети не забыли благородного языка и блистательной традиции предков. Повсюду — от Парижа до Парагвая, на заводах и в копях — граждане этой нации борются за жизнь и преданы Церкви, очищая в тяжелых испытаниях свою веру. Достоинства мужчин этой необычной нации могли бы составить счастье любой невесты. Ее аристократы украсили бы высший свет полудюжины стран, но большинство из них принуждены жить, зарабатывая себе пропитание. Каждый шестой мужчина этой нации имеет университетский диплом, а две трети — среднее образование, но большинство

из них занимаются тяжелой черной работой. Блестящая плеяда актеров, музыкантов и художников неустанно творит, адресуя свои произведения преимущественно иностранцам, поскольку соотечественники слишком бедны, чтобы их поддерживать. <...> Граждане этой нации называют свое государство Россией вне России, а себя — русскими изгнанниками»[3].

Признавая историографические приоритеты западных авторов[4], следует все же помнить, что их работы основывались на автоописаниях эмигрантов[5]. Вот каким представлялось, например, русское Зарубежье идеологу правого лагеря: «Хоть мы рассеяны по всему лицу земли, а может быть, именно поэтому, мы все-таки двухмиллионный народ. И притом народ довольно интересный.

Во-первых, мы как-никак весьма образованны <...>, процент безграмотных у нас... меньше, чем в любой стране.

Во-вторых, мы, несомненно, отбор наиболее живучих организмов. Все слабое погибло, не выдержав тифа, скитальческой жизни, эвакуаций. <...> В-третьих, мы ко всему готовы. Мы страшно закалились психически. У каждого из нас какое-нибудь тягчайшее горе — потерянные в боях сыновья, расстрелянные в "чрезвычайках" отцы или матери, безвестно пропавшие мужья, унесенные эпидемиями близкие. И все же мы живем и даже смеемся там, где другие рыдают. <...> Если мы захотим, мы будем "народом". Мы не будем ни эмигрантами, ни беженцами, мы будем "малой" Россией»[6].

Либеральный публицист полагал, что к этому феномену неприменимы стандартные мерки: «Зарубежная Россия никогда не была только беженской и тем более не стала теперь только эмигрантской. Это явление сложное, разнослойное, движущееся, все время, с одной стороны, убывающее, с другой — пополняющееся течениями, к которым нельзя даже применить понятия ни беженства, ни эмиграции»[7].

В той же тональности рассуждал публицист-консерватор: «Существует такое своеобразное живое целое, которое не вмещается в известные уже категории человеческих государственных организмов, но которое все-таки существует и самим фактом своего бытия утверждает свое право на жизнь и на подобающее ему место среди всего прочего живущего. Имя этому живому существу — Зарубежная Россия. <...> Что такое Зарубежная Россия? Зарубежная Россия — есть полуторамиллионная масса русских людей, не принявших и не принимающих коммунизм, которые покинули отчий дом в порядке протеста и борьбы с международным коммунизмом и которые ушли куда глаза глядят, в неведомое пространство ради сохранения свободы духа. <...> Зарубежная Россия оказалась творческой. Она творит везде, где ее части прикоснулись к какой бы то ни было земле — в университетах, в науке, в искусстве, в литературе, в делах Церкви, в области политической мысли. А творить может только тот, кто полон жизни. <...> Великий исход Зарубежной России мало-помалу переплел невидимые нити ее единства, связующие всех русских в какой-то узел, который очутился в месте наибольшей свободы, во Франции, и вот почему Париж есть столица Зарубежной России. Так вышло само собою, и никто ничего не может с этим поделать»[8].

Так или иначе, но к исходу первого десятилетия жизни на чужбине историософия русских без отечества обрела черты классического мифа: «Эмиграция создала помимо своей воли путем нравственного усилия каждого из своих членов явление исключи-

тельное и доселе не бывшее: моральное государство без территории, без принудительных правовых установлений, без иерархии и без всякой бюрократической организации. Для того чтобы быть — вернее, оставаться "народом", не нужно режима властителей: нужно только, чтобы каждый берег свое личное высокое сознание чести и морального долга. В эмиграции не существует ни каст, ни сословий. В момент перехода Стикса изгнания "ветхое тело" как бы действительно умерло, и на другой берег вышли души — иные плохие, иные хорошие — но все одинаково лишенные прежней плоти. Равенство создалось, таким образом, в момент смерти, гражданской смерти обладателей социальных преимуществ. Человеческая душа в новом "потустороннем мире" по-новому и только опираясь на свои личные свойства, должна была установить свой путь. Общность первых испытаний, к которой остались непричастны лишь немногие удачники, смыла все прежние разграничения»[9].

Популярный юморист переводил политологические и культурологические описания на доступный рядовому читателю язык и неожиданно открывал иллюзорность эмигрантского мироздания: «Русский Париж, это как большой губернский город[10]. Только без губернатора.

Университет, клубы, газеты, журналы, благотворительные базары, балы, рестораны, магазины, пассажи, выставки, больницы, клиники, ясли и партии.

Все есть.

Академики, баритоны, писатели, читатели, банкиры, рабочие, студенты, медики, инженеры, шоферы, присяжные поверенные, танцоры, "джигиты", зародыши и лидеры.

Все есть! И все русское!.. За исключением театра, тюрьмы и кладбища. Которые — французские»[11].

Подданному «России № 2» Дон Аминадо были доподлинно известны все детали ее «анатомического строения» и психологии: «Каких-нибудь двенадцать лет тому назад мы были всего-навсего беглецами.

Потом мы стали беженцами.

Потом скороходами.

И наконец эмигрантами.

Двенадцать лет назад у нас не было никаких привычек.

Наоборот, мы только то и делали, что отвыкали.

И нравов у нас тоже никаких не было.

Ибо какие могут быть нравы у общества, которое чудом уцепилось за буфер паровоза и так на этих буферах и висит?..

И никакого, разумеется, быта у нас и в помине не было. <...> Однако прошли годы. Мы остановились, перевели дух, оглянулись и к немалому своему удивлению увидели, что мы не только живы, но и живем. И не только живем, а живем по-своему.

Так, как никто ни при нас, ни после нас жить уже не будет. Короче говоря, мы создали: свои привычки, свои нравы, свою особую жизнь, быт, порядок, законы, обычаи, партии и учреждения. <...> Думаем по-русски, говорим по-французски, а Пасси и просто склоняем во множественном числе»[12].

Действительно, ценности и образ жизни рядовых эмигрантов были далеки от принятых у приютивших их «аборигенов». Им, прежде всего, были присущи обостренная национальная гордость и неподдельная религиозность, идеологический консерватизм и верность сословным традициям[13], а также неустранимый солипсизм, позволявший считать все иноязычное окружение иностранным вне зависимости от места собственного пребывания. Понятно, что эти качества мало способствовали укоренению апатридов на чужбине, но поддерживали их «русскость», помогая сносить тяготы изгнанничества и хранить веру в скорое возвращение на родину[14]. При этом Зарубежная Россия мало походила на выморочное «царство теней», в котором будто бы был реанимирован социум, отринутый революцией. На самом деле эмигранты отличались высоким уровнем самоорганизации, мобильностью и незаурядной предприимчивостью, почитавшимися едва ли не главными положительными уроками изгнания: «Среди груды развалин, оставленных русской катастрофой, бытописатель нашей эпохи отметит и кое-какие светлые ее последствия. Целый класс людей царского режима, причисленных к “тунеядцам”, прожигателям жизни и эксплуататорам, в борьбе за существование выявил трудоспособность и жертвенность, каких от него никто не ожидал. Почти поголовно вся наша аристократия, силою вещей обращенная в демократию, развила такое упорство в труде и такую способность к инициативе, которой и на Западе завидуют даже профессионалы. Наша “золотая молодежь”, наши ученые, художники, писатели и всякого рода специалисты, выброшенные вулканическим извержением на родине, осели трудовой пылью во всех 5 частях света. ...Их немало на всех поприщах. Из глины “тунеядства” нужда вылепила талантливых портных и портних, коммерсантов, посредников и пр. Нужда зажгла и пламя творчества»[15].

Эту характеристику подтверждают и мемуаристы. Эмигрант-европеец не без гордости отмечал: «Большевистская революция уготовила многим русским судьбу евреев после опустошения Иерусалима. Она нас рассеяла по свету и позабавилась еще тем, что странным образом изменила статус каждого из нас. <...> Странным образом революционная буря выявила среди нас таланты, которые продолжали бы тихо дремать под панцирем бесцветного чиновника или праздного повесы. Многие русские оказались ловкими коммивояжерами, поварами, балалаечниками. Один русский отличился в приготовлении салатов... а другой создал новую профессию — “дегустатор и консультант по покупке икры” в известном парижском рыбном магазине»[16].

Другой эмигрант детализировал заокеанский опыт: «Мы пришли за границу не для того, чтобы просить милостыню!.. Мы пришли не для того, чтобы напоминать о прошлых заслугах России! Мы пришли лишь для того, чтобы найти себе спокойное место под солнцем и — работать!.. И, придя, мы не претендуем на ту работу, на которую имеем право — моральное право, по прежнему положению у себя на Родине или по полученному нами образованию. Генералы стали сапожниками и садовниками, поручики служат шоферами, полковники орудуют пилой и рубанком, инженеры стоят простыми рабочими у конвейера фордовских заводов, приват-доценты причесывают дам, адвокаты жарятся у плиты бисквитных фабрик, актеры и актрисы с известными именами, ставившимися в России “в красную строку”, — работают статистами, русские женщины с высшим образованием — гнут спину на фабриках и в мастерских... Да разве можно перечислить все те новые про-

Пріятная эмигрантская жизнь

Катаемся. Прогуливаемся. Играемъ. Отдыхаемъ. Веселимся. Спимъ.

Приятная эмигрантская жизнь. Карикатура MAD'a <Михаил Дризо>.

(Иллюстрированная Россия (Париж). 1928. № 3)

фессии, которыми занялась за границей русская эмиграция, завоевавшая себе репутацию прекрасных работников!»[17]

Эмигрантское трудоустройство охватило всевозможные сферы, и неудивительно, что среди них было кинематографическое производство и смежные с ним области. По признанию одного из незнаменитых участников, «большевики из нас сделали специалистов во всех областях промышленности и торговли, и я вышел в посредники по сбыту фильмов. <...> Конечно, фильмовые бури легче других, и я их <фильмы> ищу и помещаю в Румынии, Польше, Югославии, теперь пробую в Германии и Австрии»[18].

Есть основания думать, что это сближение с экраном было закономерным: в изгнании кинематограф стал излюбленной формой культурного досуга эмигрантов, а сами они, как колоритные типажи, интересовали продюсеров, эксплуатировавших интерес западной аудитории к «загадочной стране»[19] и к ее обитателям[20]. Таким образом международная кинопрактика сформировала уникальную специализацию — русских статистов, численность которых в разных локусах диаспоры во много раз превосходила корпорации балалаечников, таксистов или наемных танцоров[21]. В 1920–1930-е гг. эти безымянные «подвижники экрана» стали одной из значимых реалий Зарубежья, а их производственный опыт, как в зеркале, отразил метаморфозы изгнанничества.

* * *

Деловой интерес к кинематографу русские эмигранты обнаружили еще в начале 1910-х гг.: накануне юбилея российской монархии один из русских парижан взялся за постановку игрового фильма об истории событий 1905–1907 гг. и пригласил участвовать в нем «видных деятелей революции, попавших в эмиграцию»[22]. Через несколько лет, когда Россию накрыла революционная смута, схожий замысел возник за океаном: «Для русских, волей или неволей пребывающих в Соединенных Штатах, открылся неожиданно прибыльный заработок. Дело в том, что, учитывая громадный интерес к событиям в России, одна из крупнейших американских кинофирм занялась постановкой грандиозной картины, изображающей события в России в период от похода ген<ерала> Корнилова на Петроград до октябрьского переворота. Фирма платит громадные деньги всем русским, имевшим хоть какое-либо касательство к событиям этого периода. Фирма особенно старается привлечь к участию в картине самого героя этих дней А.Ф. Керенского, и для "уловления" его посланы опытные агенты с самыми широкими полномочиями»[23].

Поначалу такие сообщения казались забавными и неосуществимыми курьезами, но в 1920-е гг. они уже не выглядели фантастическими и пользовались заинтересованным вниманием. Между прочим, именно эмигрантам история кино обязана легендой о Троцком-статисте, подрабатывавшем в середине 1910-х гг. на нью-йоркской киностудии[24]. В начале 1926 г. рижская газета опубликовала заметку о том, как в 1916 г. он участвовал в нескольких постановках компании «Вайтаграф». После съемок в эпизоде картины «Анархисты» внешние данные Троцкого привлекли внимание продюсера, и тот пригласил незаурядного статиста в новую постановку «Крик о мире»: «За выступления Троцкий получил, кроме условленного гонорара, еще свидетельство, в котором его актерские способности были признаны весьма удовлетворительными. Режиссер заявляет, что если бы сановнику СССР в

будущем пришлось снова вернуться в Америку, то он получил бы в Холливуде работу на выгодных условиях»[25]. На рубеже 1920–1930-х гг., когда этот политический пассионарий вновь оказался в изгнании, издания русского Парижа эпизодически напоминали о его экранных заслугах и даже воспроизвели кадр из давней шпионской драмы «Моя законная жена» — с актером, очень похожим на Троцкого[26].

Вообще, русская аудитория узнала о существовании киностатистов еще в 1910-е гг.[27], но едва ли современники могли вообразить, как радикально переменится семантическое наполнение фигуры киностатиста после революционного катаклизма. Первые превращения начались уже осенью 1917 г., и не на экране, а на драматической сцене — после того как спектакль «Царь Иудейский» по пьесе К. Р. был перенесен режиссером Н. Арбатовым с подмостков Эрмитажного театра на сцену петроградского театра К. Незлобина. До той поры духовная и придворная цензура запрещала ее показ широкой публике, и это событие воспринималось как яркий знак художественной свободы. Однако особую пикантность «революционное» зрелище приобрело, когда в него пришли оказавшиеся не у дел офицеры императорской гвардии. Они изображали бессловесных рабов-статистов, сменив в этом качестве традиционных исполнителей — нижних чинов Измайловского полка, поскольку те, по-видимому, перешли в другой «спектакль», шедший на улицах столицы[28]. Весной следующего года этот опыт был подхвачен и в Москве, где «нуждающаяся интеллигенция находит себе заработок в качестве статистов в театрах. Такие пьесы, как "Павел I", "Камо грядеши", требуют массы, и режиссеры крайне довольны статистами из интеллигентов»[29].

Болезненный разлад с новым миропорядком и желание приспособиться к его нормам привели привилегированных представителей старого общества в киномассовки, куда их собирали как типажей класса и былого положения. Появление этих персонажей на съемочных площадках разных стран придало новый смысл студийной рутине: маргиналы за стенами кинофабрик, они оставались ими и на съемках, но, попав в «круг света», ненадолго привлекали общий интерес, позируя перед камерой пусть в чужом, но хорошо знакомом обличье. Хотя имитация реальности в кинопостановках была весьма условной и поверхностной, эта мнимость преподносила статистам нешуточные переживания и эмоциональные потрясения, давая новую жизнь традиционному для отечественной культуры синдрому «двойничества». Его жертвой, например, был герой европейской светской хроники Александр Зубков[30]. Германский журналист, посвятившей книгу его жизнеописанию, с нескрываемым сочувствием пересказал эпизод переживаний героя, которому пришлось зарабатывать на жизнь статистом на одной из берлинских киностудий: «Толпа увлекает с собой Зубкова. Вот и он на сцене, в пышном, залитом ярком светом зале дворца. <...> С изумлением видит перед собою живой портрет царя Николая II. Он милостиво улыбается, курит. "Но ведь он мертв, — мелькает у Зубкова. — Несколько лет тому назад его со всей семьей расстреляли в глубоком подвале и останки были сожжены, лишь несколько мелких вещей и пуговиц нашли колчаковские войска в той страшной яме, а тут вот он, как живой, смеется, ходит, курит..."

"Генералы, сюда!" — распоряжается режиссер.

Александр — в блестящей свите. Ему приходится по сценарию доложить его величеству:

“Полная победа, ваше величество...”

Юноша так растерян, что едва может говорить... Роль генерала у него не выходит. Царь продолжает улыбаться, императрица изумленно смотрит на неуклюжего генерала. Помощник режиссера неистовствует. Режиссер что-то кричит в мегафон.

“Прошу извинить... — лепечет Александр. — Я еще не совсем овладел ролью... Я был в Москве, когда узнал о цареубийстве в Екатеринбурге... Подумайте сами, как страшно это пережить. Без суда... как в мрачное Средневековье... просто к стене... и много дней спустя кровь на полу, на стенах...”

Статисты слушали молча взволнованно говорившего Александра. Дотоле улыбавшиеся лица стали серьезны. <...> Наконец статисты выбираются из ателье. Александр вместе с ними. Уже поздно. <...> Как в каком-то полусне, влезает Александр в вагон железной дороги, уносящей его в предместье, в море мрачных домов, в лес фабричных труб... Весь он под впечатлением вновь пережитых ужасов русской жизни... на фильме. Да, жизнь — фильма... фильма — жизнь... В изнеможении бросается он на свою жалкую койку в бедной одинокой комнатке. “Не могу я больше! Какой я к черту фильмовый артист? Слишком много пришлось самому видеть, слишком много пережить”, — шепчет он, забываясь тяжелым сном полуголодного человека. В кармане у него еще билет из ателье. Фильма, снятая сегодня, называется “Падающие звезды”»[31].

Таким образом, банальные экранные ситуации и смысловые метонимии навязчиво возвращали образы пережитого: «У беженцев есть общие сны: возврат в Россию, минута забвения, отдыха, любования родными местами и потом ужас воспоминания, появление чекистов и в зависимости от степени нервности либо только арест и пробуждение, либо дальнейшее. В детстве мы умели побеждать сны: усилием воли кричать кошмару в лицо: “Это только сон!” — и заставлять себя проснуться. Теперь, проснувшись, мы видим, что кошмар не кончился: родные места далеко, возвращения нет, а чекисты все еще бродят страшными тенями. Просыпаться или нет? Может быть, еще поглядеть на исчезнувшие лица, которых наяву не увидишь, полюбоваться, хотя бы тумане, на пруды и ивы, которых нам больше не дано видеть. Во сне приходят к нам привидения: мы снова слышим любимые голоса, видим живые глаза, и в нас пробуждаются давно отмершие чувства, хотя все же на мертвых лежит какая-то тусклая пелена и какой-то отсвет сознания говорит нам, будто что-то не так, будто с ними что-то неясное случилось. Только проснувшись, мы вдруг с новой остротой сознаем, что случилось бесповоротное и что жить они могут для нас только во сне. От страшных дней остались сны погони и поисков: переходы, обрушивающиеся лестницы, скачки в пустоту, чьи-то зовы. Или подробные, логически несокрушимые сны, составленные из чужих и своих несчастий»[32].

Примечательно, что синхронно с эмигрантами к киномассовкам приобщилось немало «бывших» людей в метрополии, которые тоже изображали самих себя в советских «историко-революционных» картинах[33]. Здесь кинематографисты с той же охотой использовали их как живой реквизит ушедшей эпохи, но эта востребованность была обусловлена не стремлением к исторической достоверности постановок, но к семантической девальвации прошлого. На некоторое время социальный типаж стал краеугольным камнем советской киноэстетики: «Искусство сегодняшнего кино живее всех и четче всех форми-

рует нужные ему лица. <...> Популярность дается не даром. Она всегда связана с известной социальной группировкой, и удача каждого отдельного лица — лишь в степени его органичности. <...> Предшествовавшей классово-неясной эпохе соответствовали лица "мягкие", неопределенные, лица — "трудно читаемые". Революция не только убрала жир со щек и подбородков, она уточнила классовый смысл данного лица и дала сосредоточенную волю взгляду. <...> Пока советский экран все еще заполнен переряженными барышнями и актерами, весьма честно, но безнадежно работающими партийцев. Отдельные удачные находки в работе наших режиссеров — все больше эпизоды, с явным преобладанием "белогвардейского типажа"»[34].

Сообразно этим установкам организаторы съемок не жалели сил в поисках нужных типов: «Что же касается "бывших людей", то сперва, чтобы привлечь их к съемкам, пришлось затратить немало дипломатии; сейчас же каждый снявшийся тащит за собою десятки обладателей "породистых" лиц и фигур, продавших уже все, что было можно, и неожиданно увидевших возможность продавать последнее, что у них еще оставалось — свое лицо. <...> Для сцены, изображающей промышленников накануне революции, было собрано до 20 фабрикантов и заводчиков. Когда, одетые, подстриженные и побритые, они очутились в привычной, а теперь ушедшей в прошлое комфортабельной обстановке за роскошно сервированным ужином, то заставить их забыть о том, что они находятся перед объективом аппарата, не составило особого труда. Сцена была так удачна, что всех исполнителей пришлось снять в отдельности первым планом — так типичны были их фигуры»[35].

Похоже, что советские режиссеры даже соревновались друг с другом в том, сколь представительной в сословном и физиономическом отношении будет их массовка, но, как всегда, не было равных С. Эйзенштейну, пообещавшему перед началом съемок революционной эпопеи «1905 год»: «В церемонии водосвятия на Неве среди окружающих государя придворных не будет ни одного исполнителя ниже предводителя дворянства в прошлом, а совершать богослужение будет, — правда, бывший, но настоящий митрополит»[36]. Как известно, в ходе работы творческая фантазия режиссера перефокусировалась на историю броненосца «Потемкин», но и тут, в знаменитом эпизоде расстрела на одесской лестнице, была собрана представительная массовка[37]. Его саркастически описал анонимный стихотворец:

На киносъемке «Пятый год»
Велась работа идеально.
Толпа, игравшая народ,
Играла больше чем реально.
И не одна только толпа!
Последний конь «играл со смыслом»:
Всерьез трещали черепа,
И дым клубился коромыслом.
«Народ» метался, как в аду,
Как будто и не в 25-м,
А в 5-м будто бы году.

И каждый думал под уход:
А не «заснимут» ли потомки
Инсценировку киносъемки
Инсценировки «Пятый год»?[38]

Вплоть до конца 1920-х гг. «бывшие люди» стали привычным антуражем столичных и провинциальных киностудий: «Люди с внешностью приставов доброго старого времени, белых офицеров, обывателей (типичных, конечно) могут смело обращаться — будут приняты»[39]. Молодой Ильф был поражен участниками массовки, набранной режиссером Александром Ивановским для фильма «9 января»: «Коридоры кинофабрики запружены невероятным народом. Здесь господствуют моды девятьсот пятого года. Доподлинные старухи в ротондах, пелеринах, мантильях и плисовых каких-то тальмах жмутся к стене. Беломундирные кавалергарды на пол-аршина возвышаются над толпой. Князь Васильчиков прячется в бухгалтерии, чтобы не помяли гусарского мундира, сановники в треуголках с плюмажами торчат всюду, а человека, играющего Николая II, даже не показывают. Его нельзя показывать. При его появлении все бросают работу и потрясенно таращат глаза. Такого человека надо хранить в сейфе. Это кино-драгоценность. Он играет совершенно негримированным, а похож на царя так, что служители музеев в Зимнем дворце (кое-кто из них служил во дворце по многу лет, и их критике можно вполне довериться) только дергают головами и говорят:

— Вот Николай так Николай! Прямо царь польский, великий князь Финляндский!

Это не актер. Фамилия его Евдаков. Он заведует 10-й ленинградской хлебопекарней[40]. Его поразительное сходство с царем было замечено еще при старом режиме, и полицией ему было внушено не носить бороды. Революция, так сказать, сбросила цепи с бороды заведующего. Между прочим, Евдаков играет свою роль совсем неплохо[41]. Еще лучше играют министры, сановники, генералы и кавалергарды, вся пышная свита заведующего хлебопекарней. Это тоже не актеры. Фабрика подбирала этих людей два месяца, зато и подобрала таких, которым, в сущности, нет надобности играть. Им достаточно держаться, ходить и разговаривать так, как они делали это до семнадцатого года. Они играют самих себя. Настоящий генерал играет генерала, настоящий сановник — играет сановника. Они знают свое дело. Они даже могут дать ценные указания относительно этикета. В свите есть настоящий камергер, теща великого князя и множество генералов. Когда для картины снимали совещание в штабе, то из тридцати шести военных, сидевших за столом, был только один актер. Остальные были неподдельными генералами. Роль Плеве играет человек, бывший когда-то с самим Плеве близко знакомым[42]. Работают все они прилежно и старательно. Для некоторых из них это, может быть, первый заработок за восемь лет революции. <...> Конец. Толпа рассыпалась, и все сразу смешалось. Городовые и гапоновцы поскакали к молодым людям, тут же по ведомости выдававшим заработок. Экстра-толпа получает по рублю шестидесяти, три шестьдесят платят участвующему в массовке и шесть с полтиной за эпизод»[43].

Тогда же и в том же качестве на ленинградской студии начинал свою карьеру будущий режиссер Иосиф Хейфиц, причем его описание представляется адекватным не только советской, но и общей практике: «Темный коридор биржи был всегда полон наро-

ду. В конце коридора находился зал, где обычно набирали массовку. Здесь тон задавали "типажи". Великаны и карлики, бородачи, "кувшинные рыла", старухи, калеки, толстяки и толстухи, бывшие борцы, спившиеся мелкие актеры и "обломки империи". В стороне теснилась молодежь "ниже средней упитанности". Я приходил туда каждое утро в ожидании вербовки на работу. Нас выстраивали, как на параде, от стенки до стенки. Ждали. Наконец появлялся режиссер с ассистентом, держащим блокнот и карандаш. Режиссер барственно, как генерал, обходящий почетный караул, ел глазами каждого из нас. Когда указующий перст режиссера бесцеремонно нацеливался на счастливца, подбегал ассистент с блокнотом, записывал фамилию, адрес и на лету устраивал блиц-экзамен:

— На коньках умеете кататься? Верхом ездите? Шашкой умеете махать?..

Отрицательный ответ означал крах вашего бюджета, поэтому на все вопросы мы отвечали "да", как учили нас люди бывалые, старые "участники", завсегдатаи биржи. Счастливчики, попавшие в список, охотно прислушивались к их советам, а съевшие собаку на массовках так же охотно обучали тактике поведения на съемочной площадке, способам больше заработать, дольше продержаться на "объекте". Главное, учили они, не пялиться в аппарат, держаться подальше, лицо прятать, только не нарочно, а незаметно. (Примелькается рожа — больше не возьмут, они любят "свежий товар", новизну!) В общей сумятице обмана не заметят. А лучше, если пиротехники напустят "туману" — держись за туман — и все сойдет. Бывает, очутишься возле главного артиста. Тогда старайся держаться не сбоку, а на фоне. Когда будут крупные планы снимать — фон понадобится, а ты как раз на фоне, тебя и оставят, да еще на завтра вызовут. Если, к примеру, разгон демонстрации снимают, или бегущую от казаков толпу, или стрельбу, то, чтобы по правде вышло, велят по порядку номеров рассчитаться. Когда ассистент в "матюгальник" команду даст: "Четные номера бегите, нечетные падайте!" — притворяйся во всех случаях, что нечетный. Лежать легче, чем бегать по десять дублей. Пускай дураки бегают за те же деньги. Чего не делай — это вопросов не задавай. Любопытных ассистенты не любят, им всегда некогда. <...> Изматывающие будни массовок, толчея у костюмерных и гримерных, грубая фамильярность помрежей, томительное ожидание на солнцепеке или на морозе, без еды и питья, или съеденный всухомятку бутерброд пополам с волосами от наспех приклеенной бороды <...> Путаясь в полах плохо подобранного в костюмерной пальто, падаю на мостовую у Зимнего дворца, "сраженный" пулями солдат. Под гиканье "казаков" бегу, увертываясь от свинчаток, топчусь у ограды, утирая брусничный сироп, густеющий, как настоящая кровь. Усвоив советы бывалых "массовщиков", хоть я и "четный", изображаю "нечетного", больше лежу, чем бегу, хотя лежать холоднее... Зато можно подумать о будущем. Лежа на мокрой земле в ожидании команды "начали!" или выстрела из ракетницы, мечтаю о дне выплаты гонорара»[44].

К концу 1920-х гг. массовое использование типажей было признано порочным: «Признать, что существовавшая до сих пор система привлечения в кинопроизводство "людей с улицы", повлекшая за собой отрыв ряда трудящихся от их основной работы и породившая безработицу среди квалифицированных актеров, а также косвенно содействовавшая развитию нездорового и нетерпимого в советских условиях явления, известного под названием "киномании", — подлежит строжайшему осуждению и не должна иметь места в революционной советской кинематографии»[45].

* * *

Прагматика западного кинематографа была принципиально иной, но интерес его творцов к русским статистам даже превосходил аппетиты советских режиссеров. Многие современники полагали, что в большинстве своем этот контингент состоял из непригодных ни к какому ремеслу аристократов. Так, королеве немого экрана Асте Нильсен запомнилось, что на съемках германского фильма «Идиот» по Достоевскому «статистами были самые настоящие бывшие офицеры и князья в собственных мундирах, при орденах, которые они еще не успели превратить в деньги. По-моему, за границей тогда появилось так много русских князей и княгинь, сколько никогда не было в России, но здесь, на студии, князья были настоящие. Ведь они слишком хорошо знали друг друга»[46].

Принадлежность к этому элитарному «клубу отверженных» подчеркнула, например, одна из героинь бульварного романа о жизни эмигрантов. По слепой случайности режиссер выбрал ее из толпы статисток и решил сделать звездой экрана. Счастливица нашла причину удачи в своем происхождении, хотя ее родословная, на наш взгляд, выглядит весьма сомнительной: «Не удивляйтесь, я ведь из знатной семьи. И мать моя была княжной, и бабушка... Я, конечно, многое забыла, но наслушалась розовых воспоминаний и черных сожалений. Все-таки помню себя нарядной, помню, какая бездна у меня была игрушек. И няни, и гувернантки... А какую массу я съела дорогих конфет. Помню, как сквозь сон, наш дом в Петербурге... ковры, картины, бронзу, экипажи. У нас бывала вся знать столицы. Концерты, балы, обеды. Смутно помню наше имение. Сколько там было слуг! Не сосчитать. Я бегала по тенистому парку, в лес меня не пускали. Соседи часто к нам съезжались. Мачеха моя любила пышные праздники со спектаклями и маскарадами. Только я не жалею блестящего прошлого, как жалеют все наши. Приятнее самой завоевать будущее и только себе быть обязанной во всем. Счастье теряет прелесть, если его получить готовым из рук родителей. Я мечтаю о красивой жизни, но я хочу борьбы... так ярче будет жизнь... Не правда ли?»[47]

Конечно же, генеалогия большинства русских статистов была не столь аристократической, но нужда заставляла их имитировать знатность перед кинокамерой: «Не только у русских режиссеров, но и у большинства первоклассных немецких и французских сложилось мнение о том, что русский статист для фигурации является самым первоклассным материалом. Многие... открыто заявляют, что для создания надлежащего фона не инертной, а воодушевленной массы, для подлинности изображаемого типа — русская фигурация незаменима. И в самом деле, это так: кто, как не русский эмигрант (с болью, но и с гордостью нужно это констатировать!), может дать настоящий образ, сыграть самого себя в придворном мундире, во фраке банкира и светского джентльмена, в офицерской форме, в генеральских погонах?.. Кто, как не русские эмигранты, могут быть величественной, гордой настоящей родовитой гордостью среди "придворных дам", чаровать настоящими светскими манерами в гостиной?.. <...> В статисты, получающие в "массовках" до 60 франков в день, идут люди, которые в действительности никогда не переступали порога бального зала, аристократического клуба, светской гостиной. Откуда взять им тот лоск, ту изысканность жестов, то врожденное благородство, которое так легко в этом мимолетном сне пережить русскому эмигранту? <...> Бедные статисты, об-

лаченные волей судеб и режиссера в форменные сюртуки и в придворные роброны*, разумеется, несмотря на всю свою добрую волю и старание, — только смешны. <...> Не то — русский статист. Каждый, в тяжелой борьбе за кусок хлеба, не утратил того, что дало воспитание, не забыл, как склоняют голову к ручке дамы, как ходят по блестящему паркету, как сидят в золоченых креслах... Не один, готовясь к съемке, надевая генеральский мундир, прикалывая ордена (зачастую свои собственные, заслуженные ордена!), переживает какой-то внутренний трепет... Мимолетный, яркий, как действительность, сон. Хоть день, хоть час — волей кино — он возвращается к своему прежнему "я". Пусть ярким светом жгут прожектора, пусть там, за освещенным квадратом, — чужие люди, чужая страна, чужая речь, чужие интересы... Сейчас — это мимолетный, но яркий незабываемый сон... И когда режиссер, довольный, потирающий руки режиссер с удовлетворением восклицает: "ca ва"**, и говорит себе, что "русские — способный, внимательный народ", что с ними легко работать, вспоминает ли, знает ли он, что эта толпа внимательных, чутких людей переживает мимолетный сон своего далекого прошлого, сон, за который, в сущности, как-то больно получать в кассе свои 60 франков...»[48]

*Берлинские «компарсы»****

Став важнейшим узловым пунктом на путях русского пореволюционного рассеяния, Германия востребовала разнообразные таланты и умения эмигрантов, а ее кинопромышленность приняла десятки профессионалов и сотни волонтеров-статистов: «Такими "киноделателями"-эмигрантами наводнен Берлин. Это единственная область "жизни", где измотавшиеся русские — мужчины и женщины — могут путем мытарств, унижений, "подыгрывания"... кинорежиссеру или его помощнику — попасть на съемку и получить за день работы 15 марок»[49].

Популярность этого занятия демонстрирует герой первого набоковского романа Ганин, который не раз «продавал свою тень, подобно многим из нас. Иначе говоря, ездил в качестве статиста на съемку за город, где в балаганном сарае с мистическим писком закипали светом чудовищные фацеты фонарей, наведенных, как пушки, на мертвенно-яркую толпу статистов, палили в упор белым убийственным блеском, озаряя крашеный воск застывших лиц, щелкнув, погасали, — но долго еще в этих сложных стеклах дотлевали красноватые зори — наш человеческий стыд. Сделка была совершена, и безымянные тени наши пущены по миру»[50]. Реализм этого описания отметил критик, указав, что реальные прототипы творческой фантазии писателя «продают свои тени... для того, чтобы снискать себе скудное пропитание; они как статисты участвуют в кинематографической съемке, и по всему свету бродят потом их безымянные тени, бегут и мерцают в белом блеске экрана "теневые двойники", проданная за десять марок шелуха»[51]. Судя по всему, киностатист прочно ассоциировался у многих русских берлинцев с романтическим героем Шамиссо Петером Шлемилем, отдавшим дьяволу свою тень в обмен на бессмертие[52], но в условиях из-

* Старинное дамское платье на кринолине с фижмами.

** Хорошо; годится (*фр.*).

*** Статист, участник массовки (*нем.*).

гнания предмет и мотивировка этой сделки видоизменились, превратив ее в рутинную конвертацию целлулоидных иллюзий в денежные знаки[53].

Германские продюсеры заинтересовались русскими типажами почти сразу же после их появления в Берлине, а в августе 1920 г. организаторы компании «Россия-Фильм» объявили, что «одной из важных подробностей нового дела, которую желательно было бы отметить, будет привлечение для участия к съемкам русских статистов. В этом направлении мы будем стараться всецело пойти навстречу интересам нуждающейся русской берлинской колонии»[54]. Поначалу их обещания не разошлись с делом, и в съемках первой кинопостановки — экранизации романа Достоевского «Идиот» — участвовало до 200 русских статистов[55], однако предприятие увяло, так и не успев развернуться в полную силу. Один из эмигрантов вспоминал, что первым местом сбора искателей экранного счастья стало «Курфюрстенкафе»: «Здесь устраивались литературные чтения и выступления русских артистов, и здесь же артисты заключали контракты с немецкими предпринимателями кинофабрик»[56]. Однако, едва успев заявить о себе, русские статисты натолкнулись на жесткое противодействие местных конкурентов, не желавших принимать чужаков[57].

В сентябре 1920 г. группа драматических актеров и деятелей кино учредила Союз русских сценических деятелей в Германии (СРСДГ), одной из важнейших задач которого стала защита профессиональных и творческих прав его участников. Инициаторами этого объединения были Михаил Волжанин, Георгий Кроль, Василий Вронский, Макс Максин и Дмитрий Буховецкий, а первым председателем Союза был избран Осип Рунич[58]. Прием в эту организацию был демократичным: допускались даже непрофессионалы по рекомендации двух членов Союза либо «по удостоверениям, выдаваемым фильмовыми обществами (стаж 10 съемок)»[59]. 20 января 1921 г. СРСДГ открыл артистическую биржу труда, которая по традиции берлинской богемы проводила «табельные» встречи в разных ресторанах и кафе города — «Wiener Restaurant», «Ruhland», «Zum Humbser Bräu», «Landgraf», «Leon», «Bülow», «Egutebipalast» и др.[60] Производственный дебют институции оказался успешным: «в первый же день все явившиеся на биржу артисты получили предложения, так как к тому времени у Союза уже имелись запросы от кинематографических предприятий»[61]. Согласно отчетам, только за первый месяц работы биржа устроила на киносъемки около 200 человек, а до конца лета — почти 600[62]. Кроме того, сотрудники биржи занимались активным мониторингом, «выясняя, на каких немецких фирмах ставятся картины, имеющие отношение к русской жизни. Ввиду успешности работы биржи предполагается расширение этой организации»[63] и превращение ее «в артистический клуб, и инициаторами этого дела даже задумано устройство дешевой столовой для артистов»[64]. Весной 1921 г. появилось объявление: «Канцелярия Союза русских сценических деятелей в Германии просит гг. членов Союза доставить в канцелярию фотографическую карточку паспортного размера и получить членский билет-книжку, действительную на 2 года. Лицам, принимающим участие в кинематографических съемках, необходимо представить для пополнения альбома фотографическую карточку размера открытого письма»[65].

Реальность была далека от этих планов не только для статистов, но и для профессиональных актеров. Анонимный «театрал» предупредил коллег: «Русские артисты в погоне за заработком из разных государств тянутся в Берлин, поверив мифическим сведениям,

Приглашение читательниц на киносъемки. Берлин. 1923

что “Берлинский Союз” устроил на службу в кинофабрики 200 артистов. Громадное большинство ждет жестокое разочарование, так как получить службу здесь нелегко. Сведения о 200 артистах вздорны: “Союз” не устроил ни одного актера и не может устроить. Устроиться в немецкие кинофабрики очень трудно. При переживаемом в настоящее время кризисе кинематографического дела в Германии (летом, в самое горячее время работало только около 50 % фирм) артистов без имени берут с большим трудом, оплачивая их крайне скудно. В Германии не практикуется система сезонных или годовых контрактов — каждая фирма берет актера лишь на данную роль. Длительность работы для средней роли колеблется между 3–15 днями, оплачивается труд актеров поденно. Для того чтобы работать в кино, надо иметь исключительные для кино данные, громадное знакомство в немецком фильмовом мире, хорошее знание немецкого языка. Нельзя надеяться на работу в качестве статистов, так как немецкая биржа труда допускает лишь артистов, имеющих на руках доказательства (старые контракты) своей профессиональности. Главные роли в фильмах чаще всего замещаются артистами, имеющими определенное фильмовое имя. <...> Поэтому-то мы и предостерегаем русских артистов: не стремитесь в Берлин! Если у вас есть “что-нибудь”, держитесь этого “что-нибудь” и меньше всего интересуйтесь Берлином. Берлин, несмотря на кажущиеся широкие перспективы, — гиблый город для русского актерства»[66].

Так или иначе, к лету 1922 г. в организации насчитывалось уже 360 членов, и, хотя к тому времени ее руководители установили «связи с театральными предприятиями не только Германии, но и заграницы (Литвы, Латвии, Эстонии и т.д.)», конъюнктура берлинского кинопроизводства, переживавшего, как и вся национальная экономика, глубокий кризис, была столь неблагополучной, что оставила «большое число членов без работы»[67]. Для улучшения ситуации были затеяны художественные «“четверги” русского актера, что даст определенный заработок членам и усилит благотворительный фонд Союза. <...> Для постоянного общения между правлением и членами Союза, для выяснения их нужд и пожеланий правление устраивает еженедельно частные собеседования. Кроме того, Биржа труда при Союзе значительно расширилась, и в настоящее время уже многие договоры между артистами и антрепренерами заключаются при посредстве Союза. Нельзя не упомянуть также и о том, что правление Союза намерено открыть при Союзе отделение по охране авторского права дра-

матургов и композиторов <...>. Жизнь русских эмигрантов, а в особенности актеров, слишком тяжела и бедна, и только объединенный Союз может встать на защиту бесправных и безработных и дать им силу подготовиться к возвращению на родину»[68].

Тем временем жизнь объединения осложнилась внутренними склоками и организационными неурядицами[69]. Они вызвали сокращение списочного состава СРСДГ до 270 человек, хотя его руководители утверждали, что он «качественно усилился, так как исключены все записавшиеся в Союз в течение 2 лет из различных, часто случайных соображений или находившиеся в Германии лишь временно и другие лица, фактически уже не связанные с организацией»[70]. Кризис был тем более тяжелым, что за второе полугодие 1922 г. биржа сумела трудоустроить своих кандидатов всего на 13 съемок[71].

Ситуация переменилась к лучшему лишь к лету 1923 г., когда новым руководителям СРСДГ[72] с помощью продюсеров-эмигрантов удалось восстановить утраченные позиции на рынке кинематографического труда: «Местные немецкие фирмы, продолжающие ставить инсценировки произведений известных русских писателей, все чаще и чаще стали обращаться к помощи русских актеров, правда, для выполнения второстепенных ролей и, главным образом, массовых сцен, но и это как-никак заработок, являющийся серьезной поддержкой. Упрочить это положение и сделать привлечение к съемкам русских артистов более регулярным и в других местных кинофабриках старается в последнее время особенно активно бюро труда Союза русских сценических деятелей. Увы, по многим причинам эти старания ни к каким серьезным результатам не привели. А потому особенно важно, чтобы все ныне приступающие к работе русские фирмы действительно раньше всего использовали свои местные русские артистические силы»[73]. В начале августа 1923 г. «фильмовое отделение» СРСДГ сообщило, что «за последние три недели оно предоставило работу своим членам на сумму почти в 4000 марок»[74], а в октябре добилось 240 направлений на различные съемочные площадки, где привлеченные статисты работали в общей сложности по 20 рабочих дней[75]. Осенью того же года была переформирована киносекция Союза, взявшая на себя финансовую защиту статистов: «Русским обыкновенно уплачивается во много раз меньше, чем немцам. Решено, в случае поступления в союз предложений со стороны фирм, участвовать на равных началах с немцами»[76].

Спрос на киностатистов был нестабильным, но организаторы биржи были уверены в ее необходимости: «Зная, как много русских испытывают острую нужду и тщетно мечутся в поисках заработка, мы считаем своим нравственным долгом оповестить всех и предложить всем желающим участвовать в киносъемках и заявить о себе секретарю нашего Союза»[77].

К концу десятилетия «самая старая организация в Берлине» доказала свою жизнеспособность и деловую репутацию. Она «за годы своего существования переживала, совместно с общей эмиграцией, различные невзгоды соответственно настроению момента. В настоящее время значительно окрепла и, отрешившись от принципов благотворительности, стала на практический путь. По закону Германской республики 1922 г. частные бюро труда воспрещены. Союз, пользуясь утвержденным уставом 1921 г., учредил бюро труда. В прошлом году к Союзу присоединилась частная биржа “сотрудников фильмы” — немцев, не имеющая права на такое предприятие. В настоящее время в Союзе состоит 500 че-

л<овек> членов. Членский взнос для действительных членов 2 марки, для соревнователей 4 марки в месяц. Благодаря бюро труда, ежедневно в среднем до 30 человек имеет работу в фильмах. Правлением Союза выработан порядок, уклонение от него грозит исключением из состава членов. Тарифная ставка для киноработников определена от 145 до 230 марок в день, с 8 ч. утра до 5 ч. вечера. За сверхурочные — по 5 марок в час. Ночные съемки оплачиваются вдвойне. При массовом спросе возможны компромиссы с помощником <режиссера> в смысле незначительного понижения. Бюро труда... открыто ежедневно с 5 ч. дня до 9 ч. вечера. Сюда ежедневно являются представители различных фильмовых предприятий для ангажемента нужных им "типов". При Союзе имеется юридический отдел. ...Целый ряд врачей-специалистов по первому требованию — к услугам Союза. Союз оказывает также и материальную помощь нуждающимся своим членам»[78].

Обычно трудовые будни статиста начинались по заведенному ритуалу: «Friedrichstrasse 59–60. <...> Небольшой проход под верхами, занятыми торговыми гешефтами, и в углу налево на стене вывеска: "Zentralverband der russischen professionelen Bühnenkünstler im Deutschland"*. Три-четыре поворота по широкой лестнице, и вы в большом зале. Направо, в большом зале, у самого входа столик-стойка. Это место членов правления. Налево под стеною буфет. Весь зал уставлен столиками, и с 5 часов дня до 8 ½ часов вечера все места заняты мужчинами. Женщины имеют 2 отдельные соседние комнаты. И те и другие имеют свои определенные места. Утвержденные правлением. Менять места не полагается. Бывший актер, генерал от инфантерии, предводитель дворянства, безработный студент, просто разночинец... Жена литератора, безработная балерина, бывшая смолянка, вдова по убиенному "во дни оны"... Здесь никто не спрашивает ваших бывших и даже настоящих чинов и званий. Перед лицом экрана все равны. В ожидании прихода Aufnahmeleiter'а** всякий по-своему коротает время. Мужчины играют в карты, пьют пиво, рассказывают анекдоты. Женщины штопают чулки, вышивают, читают. Иногда и те и другие судачат. Все вольны в своих действиях. Из-за столика-стойки правления скользит по толпе сердитый взгляд секретаря Барского или казначея Швейделя[79]. Высматривают уклонившихся от членского взноса.

Две коренных обязанности посетителей бюро труда:

1. Платить аккуратно членский взнос.

2. Не вставать с мест. Работодатель сам должен найти нужный ему элемент.

И за исполнение этих параграфов ежедневно получает работу до 30–40 человек. Иногда забирают всех. "Под метлу". За 15, 20, 25 и 30 марок в течение дня, от 8 часов утра до 5 часов вечера изображают грандов, придворных дам, апашей, проституток, танцуют фокстрот или мазурку. Вечером делят заработок между квартирной хозяйкой и лавочниками. Наперечет знают всех помощников <режиссеров> и даже их частные адреса. В зале глухой рокот от смешанных разговоров. Каждые пять минут кого-либо вызывают к телефону. Заходя туда любопытства ради вы не демонстрируйте своего портфеля, не показывайте карандаша. Вас сочтут за работодателя, и вы заставите лишний раз волноваться 500 человек:

* Правление Союза русских сценических деятелей в Германии (*нем.*).

** Руководитель съемок (*нем.*).

Мужские типажи русской биржи статистов. Неизвестный художник. (Русский Берлин. 1928. № 9)

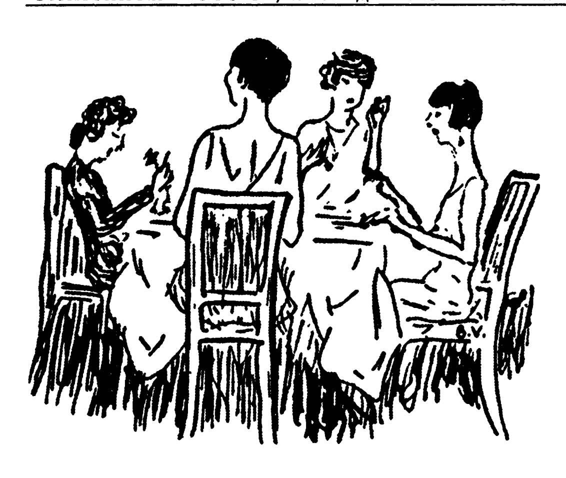
— Заметит или мимо пройдет?

И так изо дня в день. От 5 часов дня до 8–9 часов вечера.

Бывают дни пустые. Как, например, сейчас. Один сезон кончился. Еще не вернулся оборот. Начало нового — в конце марта. Под этим большим зонтом, охраняющим массу обоего пола от всех житейских невзгод, всегда шумно, всегда многолюдно. Во имя нужды, перед лицом экрана здесь все равны»[80].

Профессиональный статус русских статистов возрос после того, как Союз сценических деятелей, найдя компромисс с Германским союзом артистов, учредил общую биржу труда, причем более половины (340 из 500) ее участников были эмигрантами[81]. Этот период ее благополучия, судя по всему, был недолгим, но весьма порадовал репортера: «Огромное разделенное рядом нависших арок, уставленное столиками помещение. Сквозь развевающиеся клубы табачного дыма колеблется экзотическая роспись стен: огромные пальмовые листья, попугаи в клетках и еще какие-то совсем неведомые птицы. От пяти до восьми ежевечерне здесь все полным-полно, волнуется, кипит. Обрывки разговоров — господин развязного вида обращается к другому: “Завтра на целый день мне нужно восемь бандитов. На цене сойдемся. Сверхурочные уплатим. Озаботьтесь!” А в другом углу: “На три дня двадцать джентльменов во фраках. И столько же светских дам. С глубокими декольте...” Плывут табачные облака, колеблются пальмовые ветки... Фантастика? Отчасти. В помещении... ныне расположился после многих мытарств Союз русских сценических деятелей, его обширная биржа труда. И русские безработные врачи, адвокаты, журналисты, бывшие офицеры, коммерсанты — на завтра, если будет на то воля помощника режиссера, преобразятся в испанских грандов, в средневековых ландскнехтов, в современных джентльменов — лучше всего, конечно, преображаться в современных джентльменов: за фрак платят на пять марок дороже. Здесь уже место фантастики заступает организация. Люди научились работать и ценят свой труд.

В Союзе не только русские, почти половина состава немцев — этим, конечно, отчасти объясняется организация и та защита труда, которой удивляются наезжающие из-за границы кинопредприниматели, привыкшие иметь дело с беззащитной массой. Существуют ставки — менее чем за пятнадцать марок никто не имеет права сниматься; существует определенное количество часов работы, за которыми следуют сверхурочные по тарифу; за фраки — отдельно, за сложные гримы — тоже. Все это без лишних разговоров, по закону. И если некоторой романтикой будут окружены тени, вылетевшие отсюда на экран, то здесь, в этом маленьком Холливуде, нет романтики и следа — разве только в этих попугаях по стенам и в таинственных на первый слух разговорах. Но нет и нехорошей актерской развязности. Люди здесь строго деловые — стоит к ним присмотреться. Среди посетителей бир-



Дамские типажи русской биржи статистов. Неизвестный художник. (Русский Берлин. 1928. № 9)

жи имеется много не только супружеских пар, но и целых семейств, промышляющих кино. Но мужчины и женщины сидят отдельными компаниями. У каждого свое определенное, раз и навсегда занятое место. Это удобнее для привычного глаза вербовщика; но, кроме того, и профессия наложила уже свой отпечаток: бывший адвокат и бывшая докторша одинаково верят, что перемена места влечет непоправимые беды!.. Имеются даже места с особо скверной репутацией, и никто на них не желает садиться.

Женщины заняты по большей части домашними делами — шитьем, вышивками, безобидной игрой в карты. Но чем бы ни занимались — все одним глазом посматривают, не приближается ли помощник режиссера, и, завидев его, тотчас прихорашиваются, приосаниваются, забрасывают начатый разговор — о том, сколько платят, как надежнее наклеить ус или о том, какие случились вчера вандальские съемки: целый час заставили бегать “под дождем” — поливали из брандспойта... Но — заплатили!.. Слушая эти разговоры о заработках, всегда нужно относиться с известной опаской к сумме: у большинства уже развилось “кино-честолюбие” и вошла в поговорку возвышающая “кино-ложь”. Все же можно сказать, что для профессионалов киностатистов средний месячный заработок достигает двухсот марок, а иные счастливцы нагоняют и вдвое, выдвинувшиеся на рольки получают за съемку до пятидесяти марок. Что касается кинематографического “счастья” — то оно зависит главным образом от типа; особенно ценятся характерные лица, бороды — русская окладистая или “докторская”, лысины... Удачники, не переоценивая своих способностей, знают, чем они берут и тщательно холят это выпавшее им на долю “счастье”.

Вершители судеб — помощники режиссеров — сидят на специальном месте, на особом возвышении; как и полагается богам, они лишь в исключительных случаях спускаются вниз, на землю. В Берлине имеются две биржи труда — боги решительно предпочитают эту: здесь и состав интеллигентнее, подходящий на все роли, и публика зажиточнее, обладает необходимым гардеробом и не явится в каком-нибудь с чужого плеча фраке на “светский бал”. Ежевечерне биржа пропускает триста пятьдесят человек; к приему новичков относятся с большой строгостью — приемом заведует особая комиссия... Сегодня на режиссерском Олимпе большое оживление — тот, маленький, в огромных очках, собирается набрать на завтра сразу сто пятьдесят человек! Напрасно он делает вид, что “ничто земное” его не интересует: новость уже облетела всю биржу, и близость заработка живо обсуждается за всеми столиками... Белой птицей летает кельнер — он лучший барометр дел биржи. Сегодня прошло уже двести чашек кофе — значит, если не дела, то надежды отличны... Но вот олимпиец, поправив очки, двинулся с высот в земной обход. Все примолкло.

Мужчины приосаниваются, женщины пудрят носы, строят особые "скромные" глаза; предстоит "восточная" съемка. Напряженное ожидание. Кому повезет? Жена адвоката, нервно бросив вышивание, незаметно стучит тринадцать раз по ножке стола: это, говорят, очень помогает...»[82]

К началу 1930 г. рынок статистов обрел законченную организационную форму: «Союз русских сценических деятелей является единственной в Германии профессиональной организацией с правильно функционирующей биржей труда. Союз русских сценических деятелей, благодаря своему уставу, имеет возможность предоставлять при посредстве Бюро труда систематический заработок определенному количеству лиц, исключительно существующих на заработки от киносъемок... В громадном зале ресторана при "Schauspielhaus'е" с 5 ч. до 8 ч. вечера в чинном порядке за правильно расставленными столиками рассаживается актерская громада. И хотя актеров, так сказать, "довоенного" производства здесь и не много, все же посетителями биржи являются лица, посвятившие себя кино и профессионально занимающиеся кинодеятельностью в некоторых случаях в течение десяти лет. Приблизительно до 80 русских статистов и статисток живут исключительно на доходы от киносъемок... Было время, когда русских, особенно женщин, предпочитали немецким статистам, якобы приевшимся уже публике, но в последнее время интерес к русским остыл, и они снимаются наравне с немцами. Вообще, последний месяц на бирже царило затишье, кажущееся, между прочим, зловещим для русских, которых победное шествие тон-фильма может лишить и этого, таким тяжелым трудом достающегося, куска хлеба. Так, например, один из маститых уже статистов, кавалерийский полковник с щегольски нафабренными черными усами, вынужден попутно заниматься и страховкой: "Раньше я меньше чем за 25 марок не снимался. Во всяком случае, существовал исключительно на кинозаработок. Выдавались месяцы, когда выгонял до 500 марок. Теперь же так страшен тонфильм, что надо обеспечивать тыл агентурой по страхованию. Да и то дело неверное — одна половина русской колонии страхует другую!"»[83]

Помимо привычного уже нестабильного спроса работу биржи осложняли самозванные конкуренты, время от времени пытавшиеся перехватить инициативу у ее организаторов. В конце октября 1925 г., например, появилась «паритетная Биржа кинематографических статистов». Хотя ее учредители утверждали, что «ни один из кинорежиссеров не имеет права приглашать статистов помимо Биржи»[84], подкрепить эти претензии было нечем, и вскоре им пришлось сменить вывеску. В феврале 1926 г. в ресторане пансиона «Цох» открылся Русско-германский фильмовый клуб, который однажды посетил советский вояжер. «Название громкое, что и говорить. Но весь "клуб" (если не считать игорной комнаты — не в ней ли весь смысл создания такого клуба?) состоит всего из одной маленькой гостиной и столовой, которые дважды в неделю бывают битком набиты "чающими" сниматься. Дважды в неделю (по средам и субботам) сюда приходят (иногда) помощники режиссеров, которые "набирают" на съемку статистов. Так как съемок в Берлине много, то, понятно, члены этого "клуба" частенько имеют возможность "подкормиться" и заработать за съемочный день от 8 до 15 марок. Если же учесть, что большинство членов этого клуба (если не все 100 %) эмигранты, готовые за гроши пойти куда угодно и на что угодно, то станут понятными их частые съемки. Кроме того, здесь среди женщин имеется большое

количество красивых лиц, что среди немок бывает значительно реже, а здесь режиссеры хотят, чтобы на экране были бы лишь красивые лица. В отличие от американских режиссеров, выбирающих для съемок некрасивые, но оригинальные (характерные) физиономии, немцы любят конфетную красоту и "аристократичность". Поэтому наши эмигрантши так часто и снимаются. Но как снимаются!.. Большинство из них идет на съемки не из любви к кино, а просто ради заработка. Что снимают, как снимают — это их не интересует: важно заработать свои 8–10 марок. <...> А там, где есть лишь голое желание получить деньги, а не желание дать то, что нужно, дело успешно идти не может. Правда, среди "фильм-клубовцев" я встречал фанатичек кино, все еще верящих в свою "звезду" и надеющихся, что когда-нибудь какой-нибудь знаменитый режиссер заметит их "талант" и, прикоснувшись к нему своей волшебной палочкой, заставит засиять на небосклоне мирового экрана. Но таких чудес мы что-то не наблюдали, да и навряд ли увидим. Безработные эмигранты, держащиеся графами и князьями и презрительно ругающие друг друга "статистами", с приходом помрежа стадом бросаются к нему и набиваются на съемку самым назойливым образом. Лишь бы подработать... Хоть копеечку...»[85]

Для того чтобы привлечь внимание к своему заведению, устроители придумали эффектный аттракцион — выборы русской «королевы экрана». Но на деле оказалось, что «здесь не было "имен". Конкурировали лишь скромные статистки, надеявшиеся таким путем проложить себе "путь к славе". Здесь тоже не обошлось без курьезов. Каждый член жюри пытался "продвинуть" свою кандидатку. В конце концов выбрали одну молодую москвичку, недавно приехавшую в Берлин в надежде "засиять", но обреченную бегать по ателье и выпрашивать себе работы в качестве статистки "всеми доступными средствами" <...> Выбрали, поместили портрет "королевы" в каком-то киножурнальчике, но... бедняжка как была, так и осталась скромной статисткой, т.к., понятно, никто ей никакой, даже маленькой роли не дал и не даст, ибо здесь нужна не только красота, но и нечто более реальное в виде акций какой-нибудь фирмы или же в виде "своего" режиссера. Сколько пылких надежд разбивается здесь о суровую действительность! Сколько незаслуженных обид переносят искатели "киносчастья"... Жаль этих людей!»[86]

«Торжище теней» нередко привлекало репортеров: «В Берлине... блуждающих актеров целые легионы, собирающиеся ежедневно в чаянии случайных "халтур" обычно в кафе "Адмираль-палас" на Фридрихштрассе»[87]. Посетив однажды эту достопримечательность, открытую, между прочим, и для русских, эмигрантский репортер и его московский знакомец пережили занятное приключение: «Внезапно к кафе подкатывает автомобиль, из которого выскакивает маленький юркий человечек, запыхавшийся, потный и страшно замыленный.

— Еще тридцать человек мне нужно, — кричит он, появившись в дверях.

Затем с карандашом в руках быстро обходит столы и быстро что-то записывает себе в книжку, говоря сидящему:

— Имя, фамилия, адрес — завтра в половину десятого в ателье; следующий.

И так за каждым столом. Так же быстро, как он появился, он и исчез на пыхтящем автомобиле. Это молниеносное появление не произвело никакого впечатления на сидящих в кафе. Недоумевал лишь мой приятель. Я объяснил ему, что это помощник режиссе-

ра на завтра приглашает не хватающих ему, очевидно, для массовой съемки статистов. Мой приятель весь загорелся:

— Пойдем, — теребил он меня за рукав, — обязательно пойдем, ведь прозевать такой случай грешно.

Назавтра, ровно в половину десятого, мы стояли перед воротами ателье. Кто-то нас принял, кому-то мы сунули наши записки. <...> Мы попали в длинную узкую комнату, где большое количество всякого рода людей натягивали на себя средневековые костюмы монахов, рыцарей, пажей и т.п. Один из гардеробщиков бросил нам небрежно две пары ботфорт, кожаные штаны, куртки, береты с длинными перьями и большие кружевные воротники из шелковой бумаги.

— Скорее одеваться!

Но сказать было легче, чем сделать. В моей куртке, кроме меня, свободно могло поместиться двое, а берет мой никак не хотел налезать на голову. После долгой возни мы наконец оделись.

— Статисты, в ателье! — раздался чей-то голос.

В ателье уже выстроен большой парадный зал средневекового замка. Тяжелые стулья, длинные столы, ковры, картины; по стенам декораторы развешивают тут же заканчиваемый художниками гобелен из холста, маляры спешно наводят глянец на только что нарисованный паркет, помощники режиссера расставляют утварь, кто-то пробует элетрические эффекты... В воздухе пыль и ругань. Оператор с помощником устанавливают аппараты, что-то крутят, вымеряют, ругаются.

Вообще, в ателье все ругаются, насколько я мог заметить, друг с другом: помощники режиссера со статистами, с поставщиками, друг с другом, архитектор с художником, артисты с парикмахером и, наконец, режиссер с ними со всеми... Все это объясняется нервной атмосферой, царящей в ателье. Мы, прибывшие в зал статисты, чего-то пока ждали. Терпение и выдержка являются главными достоинствами кинематографического статиста, ибо столько времени бесцельного ожидания, как в тот день, когда я был кинематографическим статистом, у меня не уходило даже на военной службе. Пока что статисты расположились в ателье по-домашнему. Большинство, вынув из кармана приготовленные "штулены"*, принялись завтракать. Двое монахов сели играть в карты с рыцарем. Пожилая придворная дама вытащила начатый чулок и усиленно занялась вязанием... Тут же среди толпы статистов появился парикмахер с своим помощником и стал "подправлять натуру". Делал он это очень просто. Четыре человека ставились в ряд, затем кисточкой, обмакнутой в черную краску, проводилась общая черта на высоте глаз. Это были брови. Затем кисточкой с красной краской проводилась общая черта немного ниже — был подкрашен рот. Нескольким монахам нацепили длинные белые бороды. Рыцарям — усы.

— Не трогать, дать высохнуть! — и парикмахер исчез.

После томительного ожидания на помост забрался помощник режиссера, взял большой рупор и стал разъяснять статистам, что им надо будет делать. Затем репетиция началась. Все старались вести себя как можно непринужденнее.

* Здесь: бутерброды (*нем.*).

— Больше жизни, более непринужденно, — рычит рупор. — Монахи, не разговаривайте руками, рыцари, вперед! Что это вы точно аршин проглотили — больше движения, гибкости больше! Естественнее, черт вас возьми, естественнее!

Помощники режиссера кричат, ругаются и волнуются. Снова и снова мы повторяем нашу несложную задачу. Так это продолжается свыше часа... После того как толпа совершенно замучена, появляется режиссер, хозяин съемки. Все то, что вколачивалось в толпу, оказалось, конечно, неправильным. Рыцари были поставлены на место монахов, монахи на место придворных, а последние размещены по разным углам. Снова начали гонять толпу, на этот раз уже не в один, а в два голоса. Кричал режиссер, кричали его помощники. После нескольких часов можно было наконец приступить к съемке... Но в ателье царит, очевидно, какой-то недобрый дух. Лампы, горевшие до сих пор исправно, вдруг отказываются действовать. Мы ждем снова... Наконец все приведено в порядок. Засверкали лампы, загорелись юпитера, заработали прожекторы, стало жарко, как в бане. Примитивный грим стал расползаться по лицу. Заболели глаза... Усталые от бесконечных репетиций, мы по команде режиссера вели непринужденную беседу, давали дорогу рыцарям и князьям и наконец разошлись по углам. Прошли князья и кардиналы, и закончилась съемка[88].

— Статисты, скорее раздеваться, а затем получать жалованье!

Наш первый дебют, однако, не кончился благополучно. Мой приятель, ослепленный ярким светом, уходя, споткнулся об один из бесчисленных проводов, лежащих в ателье. Желая удержаться, он схватился за воротники своих соседей и сел так перед самым режиссерским столом на пол, с глупым видом и с двумя обрывками бумажных воротников в руках. Раздался всеобщий смех. Режиссер, наблюдавший эту сцену, велел его позвать к себе. Ознакомившись с нравами ателье и предчувствуя беду, я скорее скрылся в общую раздевалку. Через четверть часа явился сияющий приятель.

— Поздравь, — кричал он издали, — поздравь, приглашен на дальнейшие пять съемок. Уж очень у меня был дурацкий вид, сказал мне режиссер.

Так закончился мой трудовой день в роли кинематографического статиста. Тяжело зарабатывается кусок хлеба. От внешней мишуры и роскоши нет и следа»[89].

Приняв однажды участие в ночной съемке какого-то фильма в киностудии Ной Бабельсберга, Лев Урванцов[90] составил подробный «социологический портрет» русского статиста: «Дамы: высокие, маленькие, худые, кругленькие, хорошенькие и... так себе, блондинки, рыжие, накрашенные, чистые брюнетки, нации одной — русской, но национальностей и возрастов различных, генеральши, артистки, жены, дочери, тетушки, дамы света и просто дамы, хмурые, с улыбками, сварливые и с ямочками. Умеют танцевать. Говорят по-немецки и по-французски. Туалеты "от и до". Цены за съемку семь марок, двенадцать и, как мечта, двадцать. Проезд и еда за свой счет.

Кавалеры: великаны, карлики, седые, с шевелюрой, прилизанные, генералы, моряки, гвардейцы, казаки, поэты, писатели, юристы, борцы, художники, актеры, бароны, буряты, евреи, грузины, полунемцы, чистенькие, неряшливые, важные и пугливые. Говорят на всех языках, но хуже всего по-немецки. Фраки и смокинги напрокат, крахмальные рубашки, совсем без рубашки с одними манжетами, лакированные "лодочки" и дырочки. Цены те

же, что и у дам. <...> У всех одна объединяющая это общество цель: получить не семь марок, а двенадцать. Раз ночная съемка, значит, должны дать двенадцать. Хорошо то, что съемка уличная. Значит, не надо надевать туалеты, манжеты, наскоро штопать чулочки. Костюмы дадут казенные. И, кроме как на поездку, расходов дополнительных нет. <...> Говорят, что режиссер хороший и даже говорит по-русски одно слово: "понимаешь?". <...> В вагоне третьего класса шумно и дымно. Трещат и курят чужие папиросы. Немцы, посматривая на русских, улыбаются. <...> Приехали. Потянулась лента от вокзала до места съемки. Сыро. По дороге в лесу лужи, довольно основательные. Сонную собачку, как аристократку, несут на руках. Счастливая. Тридцать марок получит. И без вычета. С нее Steuer* не полагается»[91].

Явно незнакомому со спецификой кинопроизводства наблюдательному автору очерка удалось передать колоритные детали студийного быта и психологические характеристики участников съемок: «У ворот толпа. Приехали на работу и немецкие статисты. Смешались в одну массу. Каждый по очереди сует в окно контролера цетель** и получает жестяную бляху с номером. Потом эта бляха показывается сторожу, и он пропускает во двор. Ряды барачных построек. Виднеется слева привлекательная кантина, но пока она не нужна. Все двинулись направо. Во двор въехал автомобиль. Приехал "герой". Молодой артист-красавец. Не чета этой разношерстной толпе. Собачку понесли в теплое помещение. В бараках уборные для статистов. Большие, общие и маленькие. Курить везде воспрещено, даже во дворе. Лазарет с красным крестом. При съемках часто бывают несчастные случаи.

Уже темнеет. Помощник режиссера торопит. Но как они будут снимать при таком дожде? <...> Потянулись по слякоти в барак, где выдают костюмы. Порядок и нумерация изумительные. На полу лежат уже заранее приготовленные свертки: тулуп или шинель, сапожища, нанковые широченные штаны и папахи или фуражки. Все по отдельности стянуто ремнем. Идут обратно со свертками. Все можно надеть поверх костюма. Только, черт возьми, сапоги с гвоздями. Нельзя ступить. Дали стельки, но гвозди прошли и через них. К пяти часам всё и все было готово и ждали съемки в боевом порядке. Ждут сигнала. <...> Ходят по уборным, толкаются, поправляют костюмы. Особенно дамы. Они надели поверх ботиночек толстые шерстяные чулки, и те ежеминутно сползают. Ищут веревочку. Юбка сидит криво. Платочек не так повязан. И опять височки. Это мелочи, детали. Блондинке очень идет пунцовый платок. Она сама это видит и с улыбкой перед зеркалом проводит красным карандашиком по губам. <...> Жизнь муравейника стала идти медленнее. Сперва считались часы, теперь минуты. В общей уборной, как в дамской, так и мужской, только стулья. Сперва устали ходить, потом устали стоять, затем устали сидеть на жестких стульях. Густая ночь, насыщенная через меру дождем. <...> Публика зевает. Говорить не о чем. Кажется, обо всем переговорили. Ничего не слышно, когда начнутся съемки. Уже девять минуло... <...> Десять — тоже без перемен. Одиннадцать — то же самое. Вдруг крики. Зовут сниматься. Громкий крик режиссера. Все зашевелились, заволновались. Двинулись через двор, большой, как поле, к "русской улице". Свет от фонаря слабый. Идут с большим трудом. Лужи, щебень, доски, рельсы, камни... <...> Наконец русская улица: трактир, церковь, полицейское управление и дворец князя. Колоссальные прожекторы и зонт-гриб, под ко-

* Налог (*нем.*).
** Зд.: уведомление, повестка (*нем.*).

торым стоят: режиссер с помощниками, операторы с аппаратами и распорядителями. Согнали толпу в кучу и решили, что снимать немыслимо. Лучше еще подождать. И снова погнали в бараки. <...> Около пяти часов ночи погнали на съемку. Кому дали факела, кому холодное оружие: ржавые сабли и зубчатые штыки. Зашумели прожекторы. Поставили толпу. Зажглись факела. Завертелись аппараты. Режиссер кричит в рупор. Толпа должна была пробежать, держа факела и сабли над собой. Пробежали три раза. Очень хорошо! Потом проехал красавец актер в коляске, с собачкой на руках. Тоже три раза.

Съемка окончена. Парикмахер бегал в толпе и срывал усы и бороды, храня хозяйское добро — паклю. Одного дернул за бороду, но... тотчас извинился. Дернул за настоящую. Тушили факела и бросали под навес штыки и сабли. Торопились. Стирали грим. <...> Переодевались и тащили костюмы в гардеробную. Потом встали лентой у кассы. Порядок выдачи образцовый. Выдавали за всеми вычетами каждой жестянке с номером по десяти марок девяносто пфеннигов. Собачка получила полностью тридцать марок. Стало чуть светать, когда вся процедура с жестянками кончилась и все потащились к вокзалу. Бессонные люди, усталые, с размазанным гримом на лицах, но с большой радостью в кармане. Двигается поезд, чуть ли не первый, переполненный рабочими и торговцами, с трубками, после крепкого здорового сна и утреннего кофе. Едут на работы. А эти жестянки с номерами с работы. Поезд привез эту толпу в Берлин около восьми часов утра. Прошло, как поехали на работы, восемнадцать часов... Пустяки! Работали всего-навсего каких-нибудь полчаса. Остальное время ждали. Приятного сна, люди с жестянками!»[92]

Через несколько лет другой эмигрантский репортер отправился на ту же кинофабрику и встретил там почти тех же людей, но его описание находит в безымянной толпе статистов отдельные фигуры: «Совершим экскурсию в крупнейшее “УФА-ателье”, в Neu Babelsberg и воочию убедимся, как часто в этом муравейнике слышна русская речь. Еще чуть светает, а из только что введенного в обращение, будто вылизанного, желто-красного электрического поезда спускается целая толпа и спешит через сосновый бор в ателье. Идут группами и попарно. У всех в руках саквояжи или чемоданы. Это — статисты. Повсюду слышна русская речь[93]. Видны знакомые эмигрантские лица, которые через час-другой всемогущим гримом превратятся в однородную массу офицеров, разбойников или — horribile dicta!* — в банду коммунистов. Важно шествует барон Притвиц фон Гафрон, близкий родственник германского посла в Вашингтоне. Сам он “на беду” принадлежит к русской линии Гафронов <...>. Рядом с ним шагает высокий, породистый Свербеев, сын последнего царского посла в Берлине. Бросается в глаза коренастый гв<ардейский> полковник Шагубатов, бессменный адьютант великого князя Дмитрия Павловича <...>, не выспавшийся и едва отвечающий на вопросы племянника бывшего петроградского градоначальника графа Адлерберга и барона Кистерера. За ними лучший после Родзянко скакун России ротмистр-черниговец Папкевич, лихие гусары братья Андриевские, сыновья бывшего орловского губернатора, стрелок императорской фамилии Гурков, ставший теперь почему-то “Де Гуром”, и не десятки, а сотни других.

* Страшно сказать! (*лат.*).

Русские статисты, или, по-берлински, — “компарсы”, несмотря на интриги их немецких собратьев, в большом ходу, особенно когда по роду съемок режиссеру нужны “edel comparserie”, т.е. “благородные” статисты. Они отлично умеют себя держать, берегут как зеницу ока их единственный капитал: фрак, мундир и визитку <...>. Хотя корпуса ателье в Neu Babelsberg’е разбросаны на десятки десятин, ворота в целях контроля — одни, а у ворот — сторожка, где фильтруют посетителей и статистов. Последних принимают помощники режиссеров. Вы удивитесь, что зачастую и они говорят по-русски <...>. Для статиста помощники режиссера — что боги, и уж конечно, важнее самих режиссеров. Ведь они-то и командуют армией статистов и самолично в фильмовом клубе ее комплектуют»[94].

К началу 1930-х гг., когда жестокая экономическая депрессия и тень наступающего фашизма сильно убавили деловую активность, да и саму популяцию русских берлинцев, их экранные навыки по-прежнему были востребованы: «Если нужны статисты, умеющие хорошо носить костюм, безукоризненно держать себя в обществе, танцевать на светских балах, словом, когда нужны люди из “общества”, то найти их можно прежде всего в русском клубе, и поэтому, несмотря на кризис <...>, члены русской колонии почти всегда имеют заработок, который колеблется в зависимости от сезона, стажа и пр. между 50 и 500 марками в месяц. Среди членов клуба <...> вы встретите русских адвокатов, судейских чиновников, бывших предводителей дворянства и бывших гвардейских офицеров»[95].

Имена этих людей по определению не могли попасть в историю экрана, но публикации эмигрантской печати показывают, что они участвовали в самых известных картинах германского киноискусства. Например, описание съемок массовых сцен знаменитого «боевика» «Доктор Мабузе — игрок» вызывает доверие тем, что его автор знал их не как сторонний наблюдатель, а изнутри: «Было приглашено несколько десятков статистов, изображавших полицию. Их обмундировали, дали в руки ружья и ручные гранаты. <...> Нервность передается в ателье удивительно быстро. Делать нечего, а ни присесть, ни почитать не хочется. Все бегут. Все движется. И бежишь вместе со всеми. Наконец часа в два — съемка. Статистами приглашены исключительно люди, владеющие оружием или бывшие на военной службе. Им дали приказ штурмовать дом, в котором находится Мабузе со своими сообщниками. Зажглись юпитера. Ланг объяснил сцену. Смирно! Съемка! И начался кромешный ад, продолжавшийся с двух часов этого дня до восьми часов вечера на третий день. <...> Ружья стреляли, ручные гранаты бросались и разрывались, причем не по-бутафорски. Было несколько несчастных случаев. Многие на день-два ослепли. Свет был такой нестерпимый, что вблизи юпитеров невозможно было стоять. И все покрывал голос режиссера, подбодрявшего измученных статистов на новые “штурмы” и новые “геройства”. <...> Те, кто видели “Мабузе”, помнят, быть может, то место, где Мабузе переодевается в русского революционера и при помощи этого заставляет вывести из кареты своего арестованного сообщника, которого он же потом и убивает. С утра в Иоганнисталь начали прибывать толпы статистов, которые после переодевания превратились в рабочих, работниц, проституток и т.п. <...> В ресторане разместили всех статистов, и, так как большинство из них составляли безработные русские, вскоре послышались русские песни, зазвучал “Стенька Разин” и “Пожалей же меня...” <...> Народу — не меньше сотни. И вот когда все эти люди бросались по следам

Мабузе через стулья, столы, то неизбежно происходило падение, вызывавшее хохот и шутки и портившие всю сцену. Но наконец все готово. Начинается съемка. Все сидят, курят, разговаривают. Вбегает <сообщник> Мабузе. Мабузе на столе. Все выскакивают. И вместо того чтобы броситься в одну сторону, все как один человек бросаются в другую. Эта сцена повторялась без конца. Думается, что из испорченной пленки можно было бы сделать хорошую одноактную фильму. Но в конце концов затруднения были преодолены и вышла прекрасная картина. Нужно заметить, что режиссер Ланг умел высасывать из каждого статиста все что можно. И если Мабузе пользовался большим успехом, то не благодаря посредственным артистам, игравшим в нем, а именно Лангу, проникшемуся фильмой и доведшему ее с огромными трудностями до благополучного конца»[96].

В конце 1922 г. режиссер снимал вторую серию «Нибелунгов» и вновь привлек русских статистов: «Была построена скалистая страна Брунгильды, <...> возвышались утесы северной страны, и несколько сотен статисток — валькирий, одетых в самые невероятные клочки материи, с ног до головы выкрашенных в отвратительный рыжий цвет, прыгали с утеса на утес. Статистки были чрезвычайно недовольны возложенной на них задачей и считали, что за прыгание, сопряженное с “опасностью для жизни”, полагается особая доплата. И действительно, дамам, привыкшим самим сидеть в кино и “за свои деньги” наслаждаться игрой в постановке (большинство статисток было набрано из русской эмиграции), эти прыжки не могли доставить особого удовольствия. Надо было видеть, как осторожно, подгоняемые добрым десятком помощников режиссеров, архитекторов и помощников помощников, “валькирии” одолевали скалы Нойбабельсберга. Вывих ног, потеря туфли и другие подобного рода неприятности нередки были на этой злополучной съемке».

В этой же съемке орду гуннов изображали бывшие русские военнопленные, которые «еще раз почувствовали себя почти на войне <...>. Целыми днями под палящим солнцем, <...> вооруженные с ног до головы “русские гунны” бились, ездили верхом и, что на съемке самое неприятное, бесконечно репетировали. По приказанию Ланга тысячи воинов седлали коней и шли под предводительством бывшего Мабузе, а теперь короля Этцеля (Клейн-Рогге) в плохо оплачиваемый поход. <...> Когда зрители во второй части “Нибелунгов” увидят, как гуннам при осаде Вормса отрубаются руки, как брызжет кровь и они с отрезанными руками падают в ров — пусть доверчивые посетители кино не беспокоятся за судьбу искалеченных статистов. Режиссер обо всем позаботился»[97].

Ремеслу статиста сопутствовали не только разочарования и съемочные риски. Нередко происходили и комические случаи, оценить которые могли лишь сторонние наблюдатели. Вот один из них, пересказанный со слов героя истории: «В декабре прошлого года знакомый статист говорит мне: “Хочешь, я тебя на съемку устрою. Два дня сниматься, по пятнадцати марок за раз. Долой налог — одну марку пятьдесят пфеннигов, итого чистых — тринадцать с полтиной”.

— Что ж, — говорю, — сниматься так сниматься! Все же лучше, чем третий день с женой без копья сидеть...

Устроил меня знакомый. “Цетель” получил я, все как следует.

На съемке подходит ко мне помощник режиссера и говорит: “Вы будете ангела изображать! Идите одеваться!” Ангела, думаю, так ангела. Я бы и чертом заделался, лишь бы

за вычетом налога тринадцать с полтиной домой притащить. А в гараже, где происходила съемка, — холод собачий. Из щелей дует. Киноначальство не приказало топить, словно на дворе июль, а не Рождество на носу. Снял я с себя все как есть. Надел что-то вроде белого балахона, на голову напялил белокурый парик, за спиной приладил на ремешках два бумажных крыла. Вот если бы в таком виде меня мой бывший начальник акцизного округа увидел! Представляю! Чувствую, что холод начинает меня донимать. Тело лиловым отливает, а зубы сами собой ходят, дробь отбивают... Пошел в кабинку, где моя старенькая одежда лежала, натянул исподники и засучил их выше колен. Все же теплее.

Съемка началась. Стою. По ходу роли ногами притоптываю, руками помахиваю. Одним словом, вознесение устраиваю. Вдруг слышу смех. Статисты прыскают, а помощник режиссера, весь красный, как бурак, бросается ко мне и пальцем под моим носом водит: "Доннерветтер тысячу раз! Вон отсюда!" И снова пальцем на мои ноги показывает. Я взглянул на ноги и чуть не обмер. Во время притоптывания одна штанина до щиколотки сползла. Хорош ангел, как вы полагаете? Пришлось долго умолять разъяренного помощника не гнать меня. Конечно, сцену нужно было переснимать. Я побежал к парикмахеру, попросил у него ножницы и срезал исподники выше колен. Так надежнее и опять же можно: на трусики смахивают.

Дома жена увидела, во что я превратил "невыразимые", и пошла пилить: "Гений идиотский! Я без обеда сижу, а он для славы подштанники режет!" Отдал ей получку. Успокоилась, особенно после того, как я ей объяснил, что это для кино-ангелов такая форма. Иначе нельзя. На другой день я благоразумно поступил: захватил женину гарусную кофточку, а бумазейные "оные" у квартирной хозяйки напрокат взял. Обещал дать лишний полтинник при уплате за комнату. Конечно, во всем этом одеянии я больше походил на беременную дворничиху, чем на обитателя райской страны, но мне на этот раз повезло: помощник не кричал, а посмотрел на меня и сказал: "Ступайте в кассу, получите деньги и убирайтесь к черту!" Теперь, я надеюсь, вы поймете, почему меня — бывшего податного инспектора города Ананьева Херсонской губернии — Ивана Филимоновича Перебийноса — ангелом титулуют...»[98]

Так или иначе, но по прошествии времени даже самые консервативные германские кинематографисты приняли эмигрантов в свои постановки. Оказалось, что «в среде немецких кино-заправил нет старого предубеждения к русским, а если у кого-либо и заговорит чувство шовинизма, оно разбивается о необходимость занять в картине толковых сотрудников. <...> Тот же самый режиссер, который год назад смотрел на ожидающих очереди русских как на "отбросы современного человечества" (мнение, между прочим, Фрица Ланга), сегодня, готовясь к массовой сцене, спрашивает у своего помощника:

— А где же русские? Давайте их на первый план.

И скрепя сердце помощники принуждены, обходя своих, ангажировать русских. <...> Тяжело досталось это повышение русскому эмигранту; сколько упреков, издевательств и оскорблений пришлось перенести ему, прежде чем кино-заправилы убедились, что нет лучшего работника, более толкового и выносливого, как русский эмигрант. Многие режиссеры сейчас ставят русских выше своих, местных сотрудников. После ряда лет они наконец оценили культурный стаж невольных статистов и начали относиться к ним

с большим вниманием и уважением. Многие из русских устроились помощниками и художественными советниками, завоевав себе репутацию серьезных и способных работников <...>. Даже самая неприступная крепость, забронированная небольшой группой спецов, — изготовление сценария получила основательную брешь от удара русского упорства»[99].

Бывшие офицеры составляли особую группу русских статистов. Не имея гражданских профессий и навыков обывательской жизни, они компенсировали это профессиональной выучкой и рефлекторной дисциплиной и оказались идеальными типажами киномассовок. Непубличным лидером этой корпорации был известный деятель Белого движения, генерал-майор русского Генштаба Александр фон Лампе. Как пишет его биограф, «чтобы содержать семью, а отчасти и 2-й отдел <РОВС>, фон Лампе вынужден был все свое время посвятить работе на киностудии. Сначала он работал в качестве статиста, потом его стали приглашать в качестве консультанта»[100]. Пользуясь своим положением, он старался привлечь к съемкам бывших сослуживцев. Узнав об этом, начальник РОВС генерал Евгений Миллер запретил солдатам и офицерам — эмигрантам сниматься в «русских» фильмах, поскольку этим они позорили свое звание и воинскую присягу. Фон Лампе пытался объяснить, что киноремесло — вынужденное, и доказывал, что запрет полностью лишит их заработка и денежных отчислений, столь необходимых воинской организации[101]: «...я силою вещей применил свой труд именно в этой области и, к большому моему огорчению, *хорошо знаю* условия этого труда во всех его видах <...>. Я должен сказать, что статистам содержание манускрипта, по которому ставится пьеса, не бывает известно никогда. И что еще более удивительно, часто и после того, как статист отыграл свою роль, он тоже не знает содержания пьесы, так как он играет в отрывках и не знает совершенно, как они потом будут связаны. Содержание пьесы — это постоянная тема разговоров статистов между собой во время работы, и трактование содержания, как правило, всегда неверно. Поэтому определить заранее, можно ли офицерам принимать участие в качестве статиста, можно только в редких случаях <...>. Уйти во время действия статист по германским законам не имеет права, так как он считается связанным с фирмой договором именно на данный день и помимо потери заработка, с чем, конечно, можно было бы мириться, рискует отвечать по суду. Еще тяжелее в том случае, если статист, увидя, что содержание пьесы для него не подходит морально, — не придет на следующий день, если его, конечно, пригласят. По неписаному закону, введенному в мире немецкой кинематографии наиболее мощной в Европе организацией “УФА”, непришедшего статиста штрафуют тем, что ровно два года не приглашают на работу. Кара эта выполняется несмотря ни на что с аптекарской точностью. Бывали случаи, когда страдали люди, действительно заболевшие, и я знаю случаи, когда приходили играть заведомо больные, чтобы не попасть под двухлетний карантин. Это все было тогда, когда русских фильмов ставилось много и была нужда в статистах — теперь положение будет еще острее, и ушедший, в сущности говоря, прекращает свою деятельность навсегда. Таким образом, совершенно правильное по идее распоряжение очень трудно по выполнению. <...> Несколько лет назад в Берлине ставилась пьеса “Любовь Жанны Ней”, для участия в которой были приглашены представители Союза офицеров и Союза инвалидов и другие офицеры. По ходу действия они увидели, что роль, на-

вязываемая им, аморальна, и все они на второй день приглашения не приняли, и так как второй день по содержанию не был продолжением, то это прошло гладко. Не могу не отметить, что, по рассказам генерала Шкуро[102], находившегося в то время в Берлине, ему предлагали потом, в этой же пьесе, в своем виде въехать за хороший гонорар в кабак верхом. К чести генерала надо сказать, что он не соблазнился гонораром, хотя и нуждался! Это тем более замечательно, что в жизни, в прошлом, он не всегда вел себя так, как подобало его высоким должностям и чинам, и его появление в фильме в предложенном виде не было бы уж таким историческом блефом!»[103]

Особенным образом эти переживания проявлялись в революционных киносюжетах. «Для лиц, видевших гражданскую войну воочию, помнящих ее кошмарные лики, от сцен... веет настоящей жутью», — признался очевидец съемок одного из таких фильмов[104], и наверняка это болезненное чувство узнавания было знакомо многим.

Например, попав на съемку фильма «Любовь Жанны Ней», Илья Эренбург, надо думать, пережил эффект déjà-vu и поспешил описать его читателю: «Двор бабельсбергской фабрики. Вокруг меня звякают шпоры и раздается добрая русская речь. Сверкают эполеты, высятся залихватские папахи и кокетливо подмигивают на рукавах офицеров черепа... Восемьдесят фигурантов. Вот этот, седой, — настоящий генерал, самый что ни на есть настоящий. И водка настоящая. И фильм настоящий. Они ведь знают, как кутить, как бить посуду и резвиться с дамочками. Они не подведут режиссера. Пабст законно сияет, как самый пышный эполет. Он кричит помощнику Соркину:

— Переведите им — пусть будет еще веселей! Как пьяные. Как мертвецки пьяные! Музыка! Скажите им, что если они удачно сыграют, мы позовем их еще раз.

Послушливо интендант хлещет водку. Поручик кидает рюмки на пол, а красавец полковник стаскивает с женщины платок. И послушливо женшина взвизгивает. Эту сцену повторяют несколько раз. Под конец женщина хмурится: она больше не может, ей стыдно.

— Переведите ей, что это вздор. На ней ведь остается еще кое-что из белья. Больше, чем на морских купаньях. Всю сцену сначала. Переведите им — пусть веселятся!

Им переводят, и они веселятся. Они получают за это "веселье" пятнадцать марок на человека. Это труд, как и всякий другой. Они сохранили военные мундиры и послужные списки — может быть, в надежде на реставрацию, а может быть, для таких киносъемок...»[105]

Примечательно, что схожими чувствами было отмечено участие русского парижанина в съемках другой «русской» картины: «Кажется, что это было так недавно. В памяти моей неотступно стоит площадь маленького западного местечка. ...За серым безрадостным домом — переулок. За переулком — наглухо запертая церковь. Мы стоим поодаль — десять конных солдат особого отряда ГПУ. На нас длинные кавалерийские шинели с форменными цветными углами на воротниках, косматые папахи и тяжелые блестящие палаши на ремнях. Наш начальник стоит несколько впереди нас. Он напряженно ожидает команду. Площадь перед нами как на ладони. Нам все прекрасно видно. И вдруг с диким испуганным воем из-за угла унылого дома выбегает паническая толпа. Мужчины, женщины, дети, старики и старухи. Типичная толпа западного еврейского местечка. Один пожилой чернобородый мужчина бежит, накрытый одеялом — видно, его спугнули во время молитвы. На

серо-пыльной мостовой то там, то здесь поднимаются характерные фонтанчики пыли. По толпе палит невидимый пулемет. Пора...

— По коням, садись!..

Звякают о стремена металлические ножны наших палашей. Новая команда, и обнаженные клинки сверкают на солнце.

— Рысью ма-а-арш!

Но разгоряченные ожиданием кони сразу же переходят на галоп. Маленький усатый начальник несется впереди. Толпа в ужасе бежит от нас и скрывается за церковью. И только какая-то благообразная старуха, по всей видимости из бывших буржуек, с маленькой внучкой, задыхаясь, остается на площади. Начальник равняется с нею. Над ее головой отчетливо и молниеносно сверкает клинок палаша. Она падает на камни, обливаясь кровью. Маленькая девочка с бесконечным ужасом оборачивается в нашу сторону. Девять кажущихся ей громадными коней надвигаются прямо на нее... Я доскакиваю до нее первым. Еще секунда, может быть, сотая доля секунды, и кованые копыта моей рыжей кобылы тяжело опускаются на ее трепещущее тельце...

Но не презирайте меня, читатель... Вся вышеописанная кошмарная сцена происходила не в СССР, а в... Бийанкуре, в студии общества "Сине-Роман". Французский кинорежиссер Рене Лепренс при русском "советнике" Камеровском крутил сценарий "Княжна Маша". Начальником конных чекистов был молодой русский киноартист Доломанов, а чекистов изображали беженцы — калмыки и эмигранты-офицеры. ...Фильм интересен, во-первых, тем, что он является первой смелой и благородной попыткой показать на экране жуткую русскую трагедию и, без сомнения, будет иметь большое агитационное значение... Во-вторых, — дружной совместной работой французских и русских артистических и технических сил пресловутая "развесистая клюква" в этом сценарии если и не уничтожена вовсе, то почти сведена на нет»[106].

Очевидно, между бывшими участниками гражданской усобицы, превращенных экраном в бессловесных статистов, мгновенно сложилась какая-то внутренняя связь, в которой материализовалась коллизия «жизнь как фильм» versus «фильм как жизнь». Она интриговала и будила творческую фантазию молодых литераторов. Герой авантюрной повести Бориса Дикого «Возобновленная тоска» — бывший гвардейский офицер, ставший статистом в берлинских киностудиях. «Жизнь человеческая складывается не по собственной воле. Каждый идет — часто против желания — тем путем, по которому толкает его судьба. Судьба? Что такое судьба? Цепь бессмысленных, но неотвратимых случайностей, которых нельзя ни предвидеть, ни избежать? <...> Кто знает, была ли то случайность, судьба, Божья воля — что Игорь Олоньев попал в число двадцати пяти элегантных статистов, что должны были участвовать в съемке нового тон-фильма "Победа любви"»[107].

Встретив на съемочной площадке популярную красавицу экрана, герой повести влюбляется в нее, и безответное чувство приводит его на социальное дно: «На скромный бюджет фильмового статиста алкоголь ложился тяжелым бременем, поглощал весь заработок от непостоянных и скупо оплачиваемых съемок. <...> Потом пришел день, когда нечем заплатить за комнату — в этот день отправились в ломбард его костюм и смокинг. И это означало для статиста Олоньева полное сокращение заработка — потому что какой же са-

лонный гость или посетитель дорогих баров мыслим в фильме в потрепанном синем в полоску костюме?»[108]

Доведенный до крайности, Олоньев соглашается на смертельно опасную авантюру: по просьбе отца своего погибшего однополчанина Рукавишникова он берется тайно вывезти из советской России фамильные драгоценности, спрятанные в их родовом имении. Пройдя через «окно» на эстонско-советской границе, внезапно «и сердцем своим, всем своим нутром почувствовал вдруг бывший гвардии поручик, что он в России, на родине. И что родина его эта — Россия — все та же, что и прежде — царская ли, советская ли — она все та же непонятная и родная, чуждая и близкая страна. И еще почувствовал он, что он русский, что всей своей душой принадлежит он этой стране — изменившейся и в то же время страшно неизменяемой. И что связь между ними крепче жизни и слаще смерти. Так почувствовал гвардии поручик Олоньев, аристократ, непримиримый враг большевиков, перешедший тайно границу с преступными, по законам этой страны — намерениями и с заряженным револьвером в кармане. Человек, для которого эта страна имела лишь один приговор — смерть... И сердце его забилось сильнее. Но не от страха, а от сладкой печали свидания с родиной»[109].

После того как Олоньеву удалось найти сокровища, его арестовывает «тов. Настасья» — партийка, бывшая чекистка и «предколхоза имени Розы Люксембург», организованного на руинах рукавишниковского имения:

«— Ну, зачем пришли? — спросила она резко. — Заговоры устраивать? Россию спасать?

— О нет, — покачал головою гвардии поручик. — Спасать Россию? Какую Россию? Вашей России нам не нужно, а наша Россия — она у нас в прошлом, она у нас всегда...»[110]

В конце концов «тов. Настасья», а когда-то — Настя, бывшая горничная Рукавишниковых и тайная возлюбленная Олоньева, освобождает лазутчика и помогает бежать. Он возвращается в Берлин и, получив щедрую награду, добивается взаимности кинодивы. Начало их романа автор выстроил по клише голливудских мелодрам: «Внимание артистки привлек большой букет белых орхидей, сладкий и ядовитый запах которых наполнял собою всю комнату и заглушал беспомощный аромат прочих цветов. Она невольно бросила рассеянный взгляд на карточку:

ИГОРЬ ОЛОНЬЕВ

Гвардии поручик

Отель Адлон.

Мила Дени подняла свои тонкие подрисованные брови и задумчиво покачала головой. Она вспомнила красивый и грустный профиль и безукоризненный пробор, наклоненный над кистью ее руки. Медленно скинула она манто с очаровательных, тысячу раз зафильмованных плеч на руки горничной и тонкими пальцами с отточенным перламутром ногтей повертела еще маленькую белую карточку. Прошлась по комнате, провела нежной ладонью по белым загадочным лепесткам ядовитых цветов и, улыбнувшись своей знаменитой улыбкой — на этот раз не восхищенным зрителям, а в глубину пустой комнаты, — подошла к телефону»[111].

Добившись взаимности красавицы, Олоньев переживает тяжелое разочарование от расхождения искусства с жизнью. Его избранница оказалась не тем божеством, о котором он мечтал, глядя по вечерам на экран, а пустой, холодной куклой: «После съемок артистка возвращалась домой усталая и разбитая резким светом прожекторов и утомительных повторений по несколько раз подряд тех же сцен. Она молча сидела еще с час после ужина в столовой или гостиной с сигареткой в своих знаменитых зубах, перелистывая рассеянно последние журналы — иногда лишь на минуту задерживая глаза, чтобы внимательней прочесть хвалебную заметку о себе. После этого она протягивала для поцелуя мужу руку и скрывалась к себе, чтобы успеть перед сном проделать еще ежедневно и гимнастику, и массаж»[112].

Разочарование Олоньева усугубляется, его охватывает неодолимая тоска по России, о которой постояннно напоминают то берлинский снег, то случайное посещение концерта хора донских казаков и т.п. В конце концов он исчезает из Берлина. В глухую январскую ночь на эстонско-советской границе часовой («в длинном одеянии и в ночную тьму было не разобрать — был ли то эстонский пограничник или советский») заметил «большое черное пятно, быстро подвигающееся по белому снегу». Он попытался окликнуть перебежчика, но тот не отозвался. «Темное пятно на мгновенье остановилось и сейчас же еще скорее задвигалось по снегу. Оно уже совсем было слилось с темной лентой леса, когда замерзшие пальцы спустили наконец курок. Выстрел глухо и далеко прокатился в тишине морозной ночи, и соседний патруль поспешил на тревогу. Солдаты обыскали опушку и нашли уже застывающий на морозе труп. Пуля попала в голову, и тонкая струйка крови, уже заледеневшая, пролегла от высокого лба к узким, покойно сжатым губам. Лицо мертвеца было спокойно. Документов при нем не нашли, и личность его установить не удалось»[113].

Описывая историю русских статистов в германском кинематографе, журналист сочувственно отметил: «Кто не знает, что такое киностатисты, кому из русских не пришлось хоть раз самому отведать роз и терний, оплетающих путь киностатиста? Кто хоть раз не подивился, какой силой и заразительностью обладает близость искусства, как не на шутку загораются глаза “бесчисленной толпы” неизвестных и безымянных “злодеев”, храбрых воинов, исступленно бросающихся на штурм картонных крепостей? Кому не приходилось после кратковременных баталий улыбаться, вспоминая, как старый заслуженный генерал, обкуренный дымом настоящих сражений, шел на приступ войска, управлять которым было бы не под силу и Наполеону? Но пора напомнить истину: где сдается Наполеон, побеждает кинорежиссер. При одном, однако, условии: что он знает своих солдат и уважает их. В противном случае — солдаты мстят, и мстят жестоко: равнодушием. <...> Как и в настоящем сражении, в киносъемке не мешает поддерживать дух “солдат”. Самый храбрый офицер, самая современная техника окажется бессильной создать победу, если “массы” безучастны и равнодушны. Но, неблагодарные зрители, мы не замечаем статистов, слава, как и всегда, достается полковнику»[114].

Впрочем, оптимизм репортера в отношении русских «теней» германского экрана не оправдался: через некоторое время он констатировал, что их присутствие подходит к концу: «В течение десяти лет Союзу приходится отстаивать свои права на функционирование при Союзе биржи труда; ряд процессов во всевозможных инстанциях каждый раз закреплял за Союзом это право, давая возможность, таким образом, заработка определен-

ной группе русских эмигрантов. Союз, вначале состоявший исключительно из профессионалов-актеров со стажем еще по России, вынужден был, уступая времени, принимать в число членов-соревнователей и тех, кто свою сценическую или кинематографическую карьеру начал в эмиграции. Десять лет — срок вполне достаточный, чтобы и из бывших офицеров, предводителей дворянства могли получиться приличные фрачные артисты. <...> Но вот с января 1931 года новым распоряжением соответствующих мест не разрешается брать на киносъемки больше 25 % иностранцев; картина, прежде чем поступить в прокат, просматривается специальным чиновником, устанавливающим число иностранных статистов, занятых в фильме. Дела на русской бирже затихли, и моему взору при последнем посещении предстала довольно унылая картина. Несколько до гроба верных рыцарей демонстрируют свою преданность Союзу, играя в полутемном помещении в скат. Нет прежнего оживления, ярких огней. Все замерло, осиротело... Оказывается, большинство членов перешло на городскую паритетную биржу, где, к слову сказать, в настоящее время такой громадный наплыв жаждущих съемок, что и третьей части требования статистов не удается удовлетворить... Руководители русского Союза ведут переговоры, в результате которых надеются получить снова возможность работать на тех же основаниях, что и в течение всех десяти лет. <...> Союз русских сценических деятелей при помощи своей биржи труда за все это время давал возможность существования тысячам русских: через бюро труда была предоставлена работа на много сотен тысяч марок»[115].

Последнее из известных нам сообщений о берлинском СРСДГ относится к концу марта 1932 г., и, на сегодняшний взгляд, кажется не заурядным внутрицеховым скандалом, а знаком подступающей беды. Руководители и активисты Союза осудили поведение одного из коллег: «В последнее время в кругах русских эмигрантов, работающих статистами, распространились упорные слухи, будто прусское Министерство внутренних дел распорядилось *русских к работе в фильмах не допускать*. Слухи эти, как выяснилось, исходят от русского режиссера N[116]. Он “крутит” фильм <“Безумный Бомберг”> и обратившимся к нему русским заявил, что никому из них работу дать не может, так как-де Министерство внутренних дел поставило ему категорическое требование: *русских к работе не допускать*. По наведении по этому поводу справок “Ауссенхандельштелле-Фильм”... разъяснило, что никаких специальных распоряжений об иностранцах вообще, а о русских в частности не состоялось <так!>. Общее правило о том, что иностранцы, и особенно записанные в бирже труда, могут работать в установленном процентном отношении, — остается в силе и никаким ограничительным толкованиям не подлежит. Когда же было упомянуто имя N, было сообщено, что этот режиссер сам подал заявление о том, что не будет брать русских статистов, лишь бы его фильму предоставили требуемый контингент»[117].

Как будто профессиональная нечистоплотность кинематографиста была заслуженно разоблачена, но вскоре выяснилось, что дело обстоит куда серьезнее. Через три месяца германские власти ввели в действие особый закон, ограничивший участие иностранцев в национальной кинопромышленности. Прежде всех на эту инициативу жестко прореагировал Голливуд и немедленно добился моратория на своих сотрудников в Германии[118], а вот у русских эмигрантов такого заступника не нашлось, и ворота киностудий закрылись перед ними окончательно: «В связи с последним правительственным постановлением, почти сов-

сем запрещающим участие иностранцев в немецкой кинопродукции, в бедственном положении очутилось много русских, постоянно снимавшихся в фильмах в качестве статистов»[119]. Эмигрантские журналисты еще рассказывали читателям о «кафе фигурации» в Ной Бабельсберге, но среди его посетителей русских насчитывались единицы[120].

С приходом к власти нацистов идея восстановления эмигрантского художественного объединения неожиданно вновь ожила, и в феврале 1937 г. в Берлине был организован Русский артистический союз, объединивший оперных и драматических артистов, музыкантов, художников-декораторов, композиторов и пр.: «Союз официально зарегистрирован, и деятельность его встретила сочувствие начальника Управления делами русской эмиграции в Германии. Новый союз преследует целью объединение всех русских сценических деятелей на экономической и художественной почве. При союзе предполагается организовать кассу взаимопомощи, медицинскую и юридическую помощь. В начале марта начнутся семейные вечера и спектакли»[121]. Эти художественные вечера и в самом деле начались в конце марта и поддерживались до конца 1938 г.[122], но затем по каким-то причинам были прекращены.

Парижские «фигуранты»

Во французском кино русские статисты заявили о себе тоже в начале 1920-х гг., но долго и с завистью сравнивали свое положение с берлинским опытом цеховой самоорганизации[123].

Трудовые будни русских киностатистов в парижских студиях впервые были печатно засвидетельствованы в мае 1921 г. Они мало отличались от берлинских, однако некоторые детали описания имели неповторимый французский колорит. По-видимому, репортер присутствовал (или сам участвовал?) при павильонных съемках массовых сцен картины «Дитя карнавала», которую ставил по собственному сценарию Иван Мозжухин[124] в ермольевском павильоне в Монтрей-сю-Буа. «Гости съезжаются рано. В пригласительных билетах указано: кто не придет к 9 часам утра, тот потом не будет допущен, а ехать-то далеко за город! И “гости” торопятся, стараются попасть на место до срока, чтобы не пропустить исключительный случай, не упустить редкого счастья. Уже задолго по колонии прошел слух, что в одной из русских кинофабрик, находящихся в предместьях Парижа, должна быть снята картина великосветского бала. Чающих попасть на такую съемку несколько сотен. Некоторые ждут месяцами. Приглашенных же — всего около ста человек. Оказаться неаккуратным — это значит не только остаться без заработка на сей раз, но и лишиться надежды на этот заработок навсегда.

К 9 часам утра все “бальные гости” уже на месте. Фраки, смокинги, открытые туалеты толпятся, сбившись в кучу, на указанном им месте, пока наконец режиссер не прикажет своим помощникам впустить гостей в зал и начать репетирование массовых сцен. Артисты, играющие роли, стоят в сторонке, снисходительно улыбаются и со скучающим видом обводят взглядом толпу. Снуют рабочие, спешно приколачивающие к балконам чугунные, из папье-маше, решетки. Шипят и бросают ослепительные снопы света гигантские электрические фонари, с которыми не может конкурировать даже высоко поднявше-

ется уже солнце. Бальные гости растерянно, недоуменно и все еще с опаской прислушиваются к словам помощников режиссера и неловко, с какой-то деревянной нарочитостью проделывают то же, что в обыденной жизни у них выходит так просто, естественно, привычно. Они не знают ни начала, ни конца пьесы, ни даже хозяев, дающих это пышное празднество. Но это их и не касается, этого им и не полагается знать. Их просят только об одном: быть как можно проще, естественнее, не смотреть в аппарат и не стоять истуканами!

Каждый втайне надеется, что его заметят, признают более полезным, чем других, начнут давать рольки, а следовательно — заработок, и кто знает... Мечты полуголодного эмигранта заносят его далеко, и он наивно хитрит, старается быть на виду, на глазах режиссера и... путает картину и заставляет репетировать снова и снова. Гости оправляют друг друга, успокаивают и вместе подсмеиваются с добродушной иронией над убогой роскошью своих нарядов, зачастую взятых напрокат или занятых у более счастливых соотечественников.

И кого здесь только нет! Какие неожиданные встречи!.. Титулованные, сановные, заслуженные деятели, пожилые люди и молодежь, артисты, писатели, музыканты, офицеры, педагоги и прочие "бывшие". "Какая смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний..." Но все одинаково счастливы, что наконец после долгих хлопот, просьб и ожидания попали на съемку и, следовательно, заработают 40–50 франков, которые так необходимы в их более чем скромном бюджете. Но... Увы, и здесь не обходится без неприятных но! Среди людей, действительно нуждающихся в заработке, скудном и нелегком заработке кинематографических статистов, попадаются люди обеспеченные, являющиеся сюда ради развлечения, занимающие места своих голодных соотечественников. Дорогие меха, драгоценные камни и даже автомобили, поджидающие их у ворот ателье целый день, — являются таким неприятным диссонансом, так неуместны, что, казалось бы, при самой маленькой доле чуткости они должны были бы больше на таких съемках не появляться. И... появляются!

Но вот часть съемки кончена. "Адмиралтейский час" уже давно дает себя чувствовать. Объявляется перерыв, и "гости" торопливо прожевывают свой завтрак. На французских кинофабриках съедают горячий завтрак за очень дешевую плату. На русских съедают по большому сандвичу, но зато — бесплатно. И шикарные женщины, и декольтированные дамы, седовласые жуиры, и юные бонвиваны с одинаковой жадностью набрасываются на пищу, обходясь без салфеток, тарелок, ножей и вилок и заботясь только об одном — как бы не испачкать своего костюма. После завтрака снова съемка. До 5 часов. Затем получка заработка, ловля режиссера и его помощников — просьбы не забывать, вызывать почаще, — и возвращение в Париж, в свои углы с франками в кармане и с окрыленной надеждами душой. Местная публика охотно глазеет на странную, с узелками и чемоданчиками толпу, говорящую на чужом языке, шумную, пеструю, необычную — глазеет, строит свои предположения и, конечно, не догадывается о тех страшных лишениях, которые привели этих людей — бывшую соль великой страны — в бальных костюмах в их маленький, тихий парижский пригород»[125].

Незаурядные внешние данные и актерские качества русских статистов были оценены сразу же: «За последнее время французские кинофабрики все более охотно приглашают "фрачных статистов" из русской колонии[126]. Основанием для этого, по словам ре-

жиссеров, служит умение русских носить фраки и бальные туалеты и создавать впечатление светского общества. Иногда к помощи русских прибегают и по другим мотивам. Так, например, в одной картине понадобилось снять прыжок человека верхом на лошади с высоты 20 метров в ледяную воду. Среди французов желающих не оказалось, но первый же русский, к которому обратились с этим предложением, дал свое согласие. Прыжок удался на славу и не повлек никаких несчастных последствий, даже простуды»[127].

К началу 1920 г. в Париже собралось немало русских служителей сцены и экрана, но еще больше — соискателей этого звания всех возрастов и состояний, правда, в отличие от Берлина, здесь попытки цехового объединения эмигрантов не шли дальше деклараций о намерениях или были частными антрепризами вроде Общества русских артистов, возникшего в конце 1919 г. Тем не менее попытки профессиональной самоорганизации возобновлялись регулярно. Летом 1920 г. инициативная группа объявила об «Объединении взаимопомощи русских артистов»[128], которое взяло бы на себя «профессиональное объединение русских сценических деятелей за границей, защиту их правовых интересов и выработало бы меры воздействия против тех артистов, которые не подчиняются артистической дисциплине»[129]. На протяжении межвоенных десятилетий во Франции возникли и распались профессиональный Союз русских сценических и кинематографических деятелей[130], Союз деятелей русского искусства и другие объединения, так как жесткие законы страны об иностранной рабочей силе не давали им шансов утвердиться на рынке труда, инкорпорироваться на правах автономии в родственные французские структуры и уж тем более — держать собственную биржу статистов, параллельную французской, которая существовала в Париже с 1910-х гг.[131]

Таким образом, привлечение ищущих заработка соотечественников к кинематографическим массовкам было добровольной инициативой эмигрантских продюсеров и администраторов и, надо отдать должное, они редко пренебрегали такой возможностью, охотно набирая типажей по знакомству, а чаще — через русские общественные организации Парижа. Время от времени в газетах появлялись объявления: «Синема. Треб<уются> на 1 день мужчины и женщины для фигурирования на съемках. Плата 20 фр. в день. Записываться: Majestic-film <...>»[132].

Подчас эти объявления вводили в заблуждение соискателей. Поздней весной 1927 г. немалое волнение в русском Париже вызвало известие, что Карл-Теодор Дрейер приступил к съемкам фильма «Страсти Жанны д'Арк». Для того чтобы внести ясность в дело, потребовалось специальное разъяснение администрации съемочной группы, в которой работали эмигранты: «С этой "Жанной д'Арк" связаны преувеличенные ожидания русских безработных на обеспеченный продолжительный заработок в качестве статистов. <...> Режиссер М.Н. Мартов, к которому мы обратились на этот счет, сообщил нам: "Чем меньше шума будет по данному поводу, тем лучше для дела. Вопрос о приглашении русской фигурации находится в зависимости от многих обстоятельств. Батальных сцен мы не крутим. <...> Массовые сцены будут поставлены в Кламаре и начнутся не ранее конца июля или начала августа. Максимальная цифра статистов не достигает тысячи человек. Я приложу усилия, чтобы половину предоставить русским. Какова будет оплата русских статистов — еще неизвестно. Запись производится в нескольких местах. Мы не поручаем этого так называ-

емым антрепренерам. У нас действует личный подбор. Всем группам записавшихся на съемки будет произведен смотр. Попадут избранные. Работа статистов предстоит тщательная, займет она времени около месяца. Все эти подробности выяснятся в непродолжительном времени"»[133].

В конце того же месяца оказалось, что «запись на участие в массовых сценах фильмы "Жанна д'Арк" у г. Пренса <...> прекращена. Как сообщил нам режиссер М.Н. Мартов, мера эта — временного характера. Сейчас приступают к осмотру лиц, уже записавшихся в разных местах. Первый "экзамен" состоялся вчера в Бийянкурской студии <...>. Следующие — в дальнейшие воскресные дни. Задача режиссуры — выбрать наиболее подходящих для данного случая. Если потребное количество статистов не будет заполнено, запись новых претендентов возобновится»[134]. Через несколько дней это сообщение было дезавуировано: «Г. Прэнс <...> просит нас отметить, что вопреки сообщениям запись статистов для фильма "Жанна д'Арк" у Прэнса не прекращалась ни на одну минуту»[135]. Поскольку съемки высокозатратной постановки продолжались всю осень и потребовали новых участников, объявления о найме статистов возобновились: «Лиц, записавшихся ранее в киностудии Бийянкур для участия в фигурации фильмы "Жанна д'Арк" и до сих пор не бывших на просмотре, просят явиться сегодня, 5 октября, в 6 ч. 30 м. вечера в названную студию, где будет иметь место последний просмотр г. Дрейером фигурантов»[136].

Впоследствии этот киноадминистратор делом подтверждал симпатию к соотечественникам: «Одна из крупнейших кинематографических фирм начала крутить в Париже фильму по роману Золя "Деньги". В многочисленных массовых сценах при содействии известного режиссера массовых сцен г. Мартова многие сотни русских получили возможность выступать фигурантами. Разовая плата колеблется между 40 и 100 франками. Съемки продлятся все лето»[137].

18 сентября 1928 г. на съемках эпизода фильма «Новые господа», в котором действие разворачивалось в парламенте, произошел курьезный случай, обнаруживший идеологические разногласия среди статистов: «Партийную принадлежность определяет Фейдер по внешним признакам (возраст, борода, лысина). Грима не клали, но стоящему во главе гримеров русскому артисту Вл. Туру[138] пришлось заняться растительностью бийанкурских депутатов. Без подтасовки, случайно вышло так, что левый сектор палаты достался на долю французов, а русским статистам пришлось в большинстве занять места на правом фланге. Палата бурлит. В Бурбонском дворце — большой день. <...> Левая неистовствует. Справа кричат: "В Москву!" Перебранка усиливается. Пристава наготове. Председательствующий... тщетно звонит. Сцена идет хорошо. Ж. Фейдер доволен. Уравнивает детали. На правом крыле что-то переусердствовали. Надо поправить. Фейдер передает бразды режиссерского правления своему помощнику В.М. Курочкину, который переходит на русский язык: "Господа правые, вы должны реагировать, не теряя достоинства". Сцена быстро налаживается»[139].

Другой очевидец прибавил колоритные детали, явно отсутствовавшие в режиссерском сценарии: «На правых скамьях палаты — смятение. Консерваторы осыпают бранью оратора-коммуниста. Они свистят, галдят, срываются с мест. Председатель звонит рьяно и тщетно. Слышатся возгласы: "Московское золото!" "Если бы у нас во Франции был Муссо-

лини", — внушительно басит толстый депутат, — "то он посадил бы вас в тюрьму, господа коммунисты!"

Уже начинается побоище. Пристава бросаются на помощь правым <...>. Сейчас полетят чернильницы, сейчас затрещат пиджаки, сейчас в общей свалке покатятся народные избранники. У противников на губах уже пена. Ризы демократии сегодня будут разодраны. Грозный лик гражданской войны взойдет над Парижем... Помощник режиссера Курочкин кричит в громкоговоритель: "Десять минут перерыва. Расходитесь потише... А вы, Семен Иванович, подтяните ваши штаны, как вам не стыдно, они все время сползают..."»[140]

Готовность администраторов общества «Альбатрос» привлекать к съемкам соотечественников было известно всему русскому Парижу и засвидетельствовано детальным описанием процедуры найма статистов и самих рабочих будней русской киностудии: «Всякому, кто ищет в Париже какой-либо работы, старожил обязательно посоветует: "А вы бы попытались устроиться на съемку. Выгодное дело, ей-богу. Платят хорошо, знаний никаких от вас не требуют, работа не тяжелая. Ковровых знаете? Вся семья снимается, прекрасно зарабатывают. Съездите на фабрику, обязательно съездите. Фотографию с собой захватите — необходимо. Что? Нет фотографий? Снимитесь. Что? Денег нет? Досада, и у меня сейчас нет. Что же делать? Идея, нашел. Паспорт старый есть? Сдерите с паспорта и отвезите. Возьмут, ничего не скажут, должны понимать. Не бюрократы. Отвезите фотографию с адресом и дожидайтесь. Вас вызовут".

И неискушенный в парижской жизни человек плетется по фабрикам, главным образом русским, и преисполнен самых радужных надежд. Но разочарование наступает быстро. Прием сухой, короткий. Режиссеры не могут терять времени на разговоры, не могут ничего обещать: "Оставьте фотографию и адрес, когда будет нужно, вас вызовут". Надежды лопнули, как мыльный пузырь, ничего не осталось, кроме зависти к семейству Ковровых, которые съемками прекрасно зарабатывают.

Но иногда на долю русских парижан, не имеющих определенных занятий, выпадают счастливые деньки. Это когда в "Альбатросе" бывает съемка с большой фигурацией. Большая фигурация — это значит работа и заработок. Правда, заработок невелик, но на несколько дней, и это открывает перспективы для поправки дел, часто безнадежно испорченных. Покрутил день, и заплачена квартира за неделю, крутанул другой — взято белье у прачки и заткнуто несколько маленьких дырок, так или иначе легче дышать на короткое время. Известие о том, что такого-то числа будет съемка, раньше всего попадает на Пасси и на Пигаль, а оттуда разносится дальше. Через несколько часов все знают и, конечно, все хотят попасть в число тех счастливцев, которые будут крутить. Начинается настоящее паломничество на фабрику. Жаждущие и чающие приходят и группами, и в одиночку. Режиссеры, озабоченные, сидят в конторе. Перед ними списки, несколько ящиков фотографий с картотекой, разделенной по разрядам. Мужчины отдельно, женщины отдельно, французы в одном ящике, француженки в другом. Один выбирает фотографии с адресом и передает пишущему повестки.

Третий вкладывает вставки, гласящие "захватите с собой" то или это, чаще всего драгоценности. Не пугайтесь, конечно, не настоящие. Составляются списки, классифици-

руются приглашения, так называемые "конвокасьон"*, заклеиваются и по пневматической почте рассылаются по всему Парижу. Через два часа, самое позднее, они будут доставлены. В "Альбатросе", как в русской фирме, фигурация преимущественно русская. Помимо того что русская фигурация дешевле французской, она гораздо дисциплинированнее и интеллигентнее.

В первую очередь — это в "Альбатросе" стало традицией — предоставляется работа артистам-профессионалам. Дальше идет русская кинематографическая студия с учениками и ученицами, которым дается возможность, кроме практического изучения дела, еще и заработать. Их довольно много. Все считают себя знатоками экрана, все надеются быть "ведеттами" и звездами <...>. Разубедить их нет возможности. Блажен, кто верует! На фигурацию смотрят с презрением и говорят: "Мы не фигурация, а мы — первые планы и силуэты". Остальной состав фигурации крайне разнообразный. Кого там только нет! Главным образом — бывшие люди. Бывший прокурор и бывший свитский генерал, потомок старинной княжеской фамилии и когда-то видный московский купец, студент, ищущий возможности подработать, и рабочий с завода "Рено", желающий отдохнуть день от утомительной работы, известный литератор и клубный наводчик, жена очень известного врача и швея из еврейского увруара**. Большинство для того, чтобы заработать на кусок хлеба, незначительное меньшинство — для развлечения и времяпрепровождения. <...> В принципе, работа представляется главным образом нуждающимся. Платят за фигурацию от 35 франков в день и выше. Фигурация салонная, т.е. в бальных платьях, смокингах и фраках, оплачивается дороже. Рабочий день считается от 8 с половиной часов утра до 6 часов вечера. Час полагается на завтрак. Когда костюмная съемка, фигуранта оденут и загримируют. Метр-ан-сцен, или, по нашему, режиссер, — почти всегда француз, и его указания переводятся на русский язык.

Все рабочие в ателье в большинстве русские. И плотники, и столяры, и маляры, и электротехники. Все когда-то занимались другим делом. Но теперь приспособились. Прекрасно зарабатывают и довольны. Маленькая часть из них была в экспедиционном корпусе. Часть жената на француженках и не думает о возвращении на родину. Операторы — и русские, и французы. Работа кипит. <...> Когда в Венсенне из метро вылезают кучки русских с чемоданчиками в руках, местные французы знают, что это на съемку в Монтре<й-сю-Буа>. Пересаживаясь на метро линии Бастиль — Венсенн <так!> около 8 часов утра, можно заметить преобладание русской публики. Это едут на съемку. Маленький трамвай номер 121 старой формы с верхом — полон. Кондуктор не спрашивает, куда вы едете. Он знает. И в том месте, где нужно слезать, он не кричит, как обыкновенно: "Конец такого-то секциона", — а говорит: "Студия 'Альбатрос', кому на съемку, вылезай".

После двух минут ходу вы в студии. У входа, за столом, на котором лежат списки, сидит с мрачным и неприступным видом добрейший Н.А. Пальчевский[141].

— Ваше конвокасьон?

— Н-нету...

— Зачем вы пришли? Свободных мест нет.

— Страшно нужно заработать. Пожалуйста, нельзя ли как-нибудь?

---

* Convocation — повестка, приглашение (*фр.*).

** Здесь: мастерской (искаж. *фр.*).

— Ничего нельзя. Подождите, разве кто-нибудь не придет. Вы — первый кандидат. Торопитесь, господа, торопитесь, одевайтесь, гримируйтесь... Не умеете? Очень жаль. Идите к гримеру.

Суетня, беготня, спешка. Операторы устанавливают аппараты, рабочие чистят пол декорации, электротехники проверяют свет. Приехал метр-ан-сцен.

— Господа, пожалуйте на сцену. Начинаем.

Загудели моторы, зажглись прожектора, кричит рупор. Съемка началась... <...> В 6 часов вечера рабочий день окончен. Быстро раздеваются.

— Идите в кассу, — приглашают режиссеры, — получайте деньги.

— Какое приятное слово "касса", — замечает седенький старичок своему соседу, бывшему московскому купцу с прекрасной расчесанной бородой. — Удивительно музыкальное, вроде звуков эоловой арфы, хоть бы каждый день слушать то же самое.

— Многого захотели. Еще завтра услышите, а там конец. Одначе, на квартиру заработано.

— Я глаза сожгла, — жалуется молоденькая дама режиссеру.

— Идите в контору, вам вольют капли. Будет лучше. Дома приложите теплый чай к глазам...

Медленно расходится фигурация. Не хочется покидать студию. Так приятно заработать. До завтра...»[142]

Авторы подобных описаний не вдавались в обсуждение процедуры отбора статистов, и лишь редкие свидетельства показывают, что она сопрождалась произволом и корыстью киноадминистраторов, облагавших «живой реквизит» денежными поборами и требовавших сомнительных «услуг» за право выйти на съемочную площадку. Влиятельный обозреватель экрана однажды проанкетировал статистов и, не называя имен, печатно обозвал нанимателей «гадами». «К счастью, это явление редкое и всегда случайное <...> Эти шантажисты и вымогатели кончают свою карьеру, не успев начать ее, выбрасываемые из студий самой средой постоянных служащих. Но этого мало. Ввиду того что все делается так, чтобы не выносить сора из избы, эти гады, вынужденные уйти из одного дела, попадают в другое и продолжают там свою деятельность. Нужно, чтобы случаи обсчитывания и вымогательства, так же как и гнусных домогательств с их стороны по отношению к женщинам и мести в случае получения ими надлежащего отпора, делались достоянием гласности, протоколировались самими заинтересованными лицами. Бояться и стесняться этого нечего. Любая администрация предприятия примет такого рода заявления с благодарностью и постарается избавиться от позорящего честь корпорации гада немедленно и навсегда. Тем более наши русские директора и режиссеры по отношению к русским же негодяям, которых, к счастью, — один-два и обчелся...»[143]

Поскольку вышеописанные «гады» контролировали контингент статистов практически во всех парижских киностудиях, можно думать, что их число явно занижено: «Чаще всего нашим соотечественникам удается участвовать в киносъемках, где фирмы, крутящие фильму, отдают подряд по найму фигурантов русским посредникам. <...> Русские посредники в иных предприятиях до того стали капралами, прочно взявшими палку в свои руки, что там ни один русский ни в коем случае не попадет на съемку, минуя их. Французская

администрация разговаривает только с этими капралами. А у тех воз амбиций и вавилонская башня недоступности и бюрократизма. Они орудуют то под видом бюро, то как помощники французского режиссера. Всем известны бюро... взимавшие с каждого фигуранта по 10–15 процентов. Вот как былые русские околоточные обкладывали налогом еврейские захудалые бакалейные лавочки, молочные и парикмахерские. <...> Своя рука — владыка, и сии юпитеры в своем ведомстве пользуются самодержавной властью. Никто им не перечит, кому на них жаловаться... Царит девиз — чего моя пята хочет. Не родившиеся в сорочке ни при каких обстоятельствах не попадают на съемки»[144].

Однако пора обратиться к самим «фигурантам». И в этой массе выделялись бывшие военные, о чем свидетельствует красочное описание массовки для какого-то французского фильма с «русским» колоритом: «Идет мелкий пронизывающий дождь. У подъезда толпа, в большинстве из безработных, жаждущих попасть в статисты. Кого только в ней нет: командиры корпусов, директора гимназий, но главная масса — младшие офицеры. Толпа стоически мокнет и ждет вызова. Счастливцы, фамилии которых вызывает француз — помощник режиссера, энергично работая локтями, протискиваются вперед, пролезают под дощатым барьером и попадают в огромное, все из железобетона ателье, превращенное на этот раз в храм, где будет происходить коронация принца не указанной ни в одной географии страны. Счастливцы, попавшие по ту сторону барьера, становятся у подобия прилавка и получают костюмы. Действие фильмы, хотя и происходит в фантастической стране, но режиссеры хотят ей определенно придать “русский” характер. <...> Формы действительно мало напоминают русские. Но есть и настоящие русские мундиры. Грустный худой человек проводит по рукаву полученного им мундира и говорит: “Посмотрите — царское сукно, как сохранилось, ведь ему больше лет, чем мне...”

Какими судьбами попал этот старый преображенский мундир костюмеру киноателье на Монмартре, кто был его владелец? Другому достается русский генеральский сюртук; одно из действующих лиц, стоящее на переднем плане <...>, одето в русскую серую тужурку, как государь на портрете Серова*; это совершенно не подходящее для коронации одеяние, впрочем, “украшено” фантастическим аксельбантом. Преображенский мундир без погон, при “штатских” брюках навыпуск и башмаках — производит особенно грустное впечатление. <...> “Внимание — крутят”. Все замирают в заученных позах. Свисток. Можно стоять “вольно”. <...>

— Это какой же Петров? Который командовал Н-ским полком?

— Совсем нет, его брат конно-артиллерист...

Завязывается и флирт. Полная, веселая француженка пытается заговорить с изображающим адъютанта принца русским. Но тот по-французски — ни звука. Впрочем, оба, по-видимому, довольны. <...> “Внимание — крутят”. Потом — опять перерыв <...>, опять флирт. Наконец кончена съемка. Сброшена фантастическая форма и старые русские мундиры. Толпой окружили статисты помощника режиссера. Неприятная новость: платить будут не сегодня, а завтра, в 9 часов утра, а у многих нет на ночлег... Но — смиряются: “Как-нибудь перебьемся. Говорят, еще съемки будут”. Расходятся под дождем командиры корпу-

* Имеется в виду известный портрет императора Николая II (1903).

сов, директора гимназий, полковники, капитаны. Слава Богу, что крутили сегодня. Будут и еще крутить»[145].

По понятным причинам женщины-статистки вызывали больше интереса и сочувствия у журналистов, чем мужчины: «На "покрутить" и заработать несколько сот франков в месяц есть тьма охотников, в особенности среди наших дам и девиц. Есть среди них и такие, которые ищут в этом своего рода забаву, развлечение и — кто знает — случай сделаться знаменитой актрисой. Увы, это жестокий самообман»[146]. В «гендерных» описаниях этого рода заметна странная, на сегодняшний взгляд, гордость, выделяющая ремесло статистки из прочих, менее респектабельных в глазах общества женских способов зарабатывания на жизнь: «Фигурантки в театрах и киностудиях — обычное явление. Но только небольшому проценту, имеющему хорошие связи, удалось на этом амплуа устроиться прочно. Чаще фигурация — случайный и редкий заработок, но зато крупный. И даже дама, служащая, например, в "мэзон де кутюр"*, о фигурации мечтает, как о счастье. Рабочий день в 10–12–15 часов "первой или второй руки"** у нее оплачивается 25–30 франками; игла омерзела до отчаяния; от паровых утюгов хочется убежать на край света — а в киностудии статистка получает 80–100 франков за день. <...> "Стой перед аппаратом, сиди или бегай, когда крутят — одно блаженство, — пишет мне из Ниццы парижанка, уехавшая туда на несколько месяцев вследствие безработицы. — Сюда Стрижевский с Мозжухиным прибыли — крутят африканскую фильму***. Мы с ума сходим... сотни русских женщин хотят попасть, а это почти невозможно..." <...> Много русских женщин вершит подвиг славный, благородный: они страстотерпицы великие, они мужественно и смело глядят в глаза жизни и неустрашимо шествуют по тернистой тропе»[147].

Вообще, эмигрантская печать уделяла немало внимания «фигурантам», регулярно отмечая их участие в новых кинопостановках и любые случаи незаслуженной дискриминации и третирования: «Тихое, туманное утро в столице... К театру в центре Парижа подходят люди, одетые во фраки и смокинги, несмотря на очень ранний час: еще "рабочий" тариф на трамваях действует. Появляются и женщины с картонками в руках. Эти люди — "фигурация... В подавляющем большинстве — безработные. Прибывает шеф "фигурации", и начинается запись. Всем не имеющим смокинга или фрака решительно заявляется: "rien à faire"****. Понурые фигуры уходят по направлению к ближайшему метро. Очень немногие протестуют — сказано было всем приходить в том, что есть — а теперь — "rien à faire". Попавшие в число избранных дают своим неудачливым сотоварищам на метро. Пожилой, толстый человек встречает сослуживца, счастливого обладателя фрака и поношенного смокинга. Он возвращается к только что заявившему "rien à faire" шефу фигурации и радостно кричит: "Есть смокинг!" Толстяка записывают.

Электрические солнца слепят глаза. Часами их устанавливают, бесконечное число раз репетируют с статистами несложные сцены, которые они должны изображать. Предохранительных очков, конечно, у большинства — нет, и в конце дня многие с воспаленны-

* Maison de couture — дом мод (*фр.*).

** Устойчивый эмигрантский эвфемизм, обозначавший портних, занимавшихся перелицовкой поношенной одежды.

*** Речь идет о звуковой картине «Сержант Х».

**** Ничего не поделаешь; здесь: не годен (*фр.*).

ми, слезящимися глазами идут в кассу, где какой-то благодетель впрыскивает элегантным леди и джентльменам капли. И все же в зрительном зале — весело разговаривают, от души аплодируют, смеются. Верно, многим минутами кажется, что они, как некогда, в лучшие дни пришли действительно смотреть интересный спектакль в привычном хорошем платье. <...> На сцене распоряжается режиссер с лицом провинциального опереточного комика, в толпе статистов говорят, что он получает много десятков тысяч в месяц. Помощники режиссера и операторы покрикивают на статистов:

— Эй, вы, "публика", это вам говорят, слушайте!

Вечером выясняется, что платить будут не сегодня, а завтра. Всеобщее негодование. <...> Кого-то выталкивают. Пожилой петербургский чиновник горячо протестует на отличном французском языке. Его никто не слушает. Фигурация расходится. Кое-кого записали на следующую съемку»[148].

Бесправие и униженность статистов неизменно вызывали сочувствие наблюдателей и искреннее негодование по отношению к их обидчикам: «Тяжек и тернист этот путь, оплата труда грошовая: от 30 до 100 франков за рабочий день, начинающийся с 8 часов утра у черта на куличках... Но и из этих грошей значительная часть не попадает в карманы русских фигурантов, ибо и здесь, как везде, где есть мухи, существуют жадные пауки... Или это посредники, взявшие у фирмы, крутящей фильму, подряд на наем фигурантов. Тогда без предварительной уплаты 10 или даже 15 процентов не обойтись. Или, что еще хуже, подручные, лихие молодцы режиссера... Им подавай уже не 10–15 процентов. Они отхватят и половину, а то <...> и весь заработок. Им мало и денег: с женщин они берут и натурой! Кого только не встретишь среди фигурантов! Бывшие, увы, все бывшие: общественные и политические деятели, штаб- и обер-офицеры, журналисты и писатели, графы, бароны, князья, врачи, судьи, адвокаты, коммерсанты, промышленники, артисты. И какие артисты: первоклассный опереточный А.С. Полонский, оперный Давыдов, артист императорских театров Дракули, провинциальные театральные премьеры. Известный петербургский присяжный поверенный Адамов, бывший редактор "Петербургской газеты" Гермониус, тифлисский городской голова Атабеков, московский коммерсант Пермяков, граф Капнист. А здесь — фигуранты... "быдло", с которым эти господа "режиссеры" ничуть не церемонятся... На съемках они командуют, грубо покрикивая, с издевкой, стараясь показать свою власть, свое мнимое превосходство <...>. Нужно самому видеть это, чтобы раз навсегда решить держаться подальше от кинематографических студий, где заработок случаен, мизерен и сопряжен с тяжким трудом, проходящим под палящими лучами "юпитеров", обжигающих глаза и декольтированные плечи и груди»[149].

Знаток экранного закулисья описал эту проблему с большим знанием дела, а бесправие статистов объяснил не одним только изгнанничеством или следствием частных жизненных драм, но специфическими условиями кинопроизводства: «В иерархии кинематографических артистов за немногочисленными "ведеттами", громкими именами, следуют вторые актеры. Получить при постановке картины сколько-нибудь заметную роль — большая удача, и ждать ее приходится иногда годами, если не вмешается его величество Случай. Годы терпения, обиженного самолюбия, всяких лишений, хлопот, интриг. Далее следует толпа, статисты, фигурация. "Какая смесь одежд и лиц, имен, наречий, состояний!" <...>

Это жертвы кинематографического Молоха — пожирателя человеческих душ и тел. Ничтожное сравнительно с более высокими чинами киноиерархии вознаграждение оплачивает трату времени, физическое утомление, иногда мучительные эксперименты режиссера, часто оскорбляемое походя самолюбие. Люди, отравленные киноядом, в громадном большинстве случаев — белые рабы, идущие на работу ради хлеба насущного, которых помощники режиссеров... третируют с откровенным пренебрежением; исключения бывают, но редко, и профессионалам фигурации приходится отстаивать свои человеческие права на каждом шагу.

Если во главе производства стоит серьезный, культурный и гуманный metteur en scene*, то его влияние может благотворно отразиться на положении занятых в работе статистов, потому что здесь он "царь и бог" и считается только со своей дирекцией, дающей средства на создание фильма, и отчасти с некоторыми "ведеттами". Но далеко не каждый режиссер заботится о тех, кто призваны изображать толпу, или войско, или салонное общество: им платят, чего же им еще нужно? Для воздействия на нервы зрителей часто требуется изображение очень рискованных в смысле безопасности действий, и далеко не всегда принимаются необходимые меры предосторожности. Были случаи опасных поражений от непредвиденных выстрелов из неисправных ружей. Иногда случается, что режиссер, не бывший лично актером театра и не знающий техники актерской игры, требует "ради реализма" нанесения настоящих ударов изо всей силы тяжелыми предметами или драки, кончающейся увечьями; ради того же реализма нагружает на плечи людей непомерный груз настоящих камней (не бутафорских), чтобы люди под их тяжестью естественно сгибались; или же в декабрьский холод ставит женщину обнаженными ногами на камни, чтобы сфотографировать эти ноги... Жизнь полна жестокости. Вопрос только в том, чтобы не подвергать людей бесполезным страданиям <...>. Вопрос простой гуманности — по отношению к людям, работающим ради хлеба насущного. Соприкосновение с кинематографической работой большей частью завладевает человеком и делает его профессионалом. Но те, кто попали в низший ранг киноиерархии, почти никогда не могут подняться выше... Жертвы кинематографического Молоха...»[150]

Личное знание кинематографической кухни и ее «обслуги» оказалось важным стимулятором творческой фантазии эмигрантской литературной молодежи. Например, статистами в разное время подрабатывали Сергей Эфрон, Николай Рощин[151] и Надежда Городецкая[152], а Галина Кузнецова в первые годы парижской жизни служила гримером в монтрейском ателье «Альбатрос» и время от времени участвовала в массовках. Один из ее поэтических опусов, написанный в августе 1924 г., посвящен многолетней спутнице и партнерше И. Мозжухина Наталье Лисенко. Согласно редакционной ремарке, «стихи эти навеяны сценой маскированного бала в картине "Лев Моголов", в которой участвовала г-жа Кузнецова и имела возможность наблюдать Н.А. Лисенко в самый момент ее творчества одного из сильнейших мест своей роли»[153], причем поэтессе удалось создать достаточно убедительный психологический портрет героини, соткавшийся в зыбкой, нереальной атмосфере павильонной киносъемки:

* Постановщик (*фр.*).

В этот день Вы назывались Анной.
Узкой маски траурный атлас
Делал неразгаданной и странной
Длинную оправу Ваших глаз.
В пестром зале изгибались пары.
Звякала в jazz-band'е глухо медь...
Так Мадонна живописцев старых
На суетный мир должна смотреть:
Ей чужды и облики и звуки,
И свистящий шелк и яркий свет,
И отмечен тенью близкой муки
Черный, величавый силуэт[154].

Вообще, постоянное присутствие колоритных русских персонажей на съемочных площадках не раз привлекало внимание литераторов. В январе 1929 г. одна из русских газет поведала анекдотический случай: «Недавно во время съемок в одной из парижских студий один из русских фигурантов — бывший кавалерист — встретил бывшего своего вахмистра, работающего здесь плотником. Обрадовались, разговорились:

— А как же ты справляешься с французским языком? Научился?

— Так точно, ваше благородие. Говорю.

— И французы понимают тебя?

— Где же им, ваше благородие — разве они могут...»[155]

Этот персонаж поразительно напоминает героя «бийанкурского» рассказа, написанного в том же году Ниной Берберовой. Перепробовав разные профессии («служил на пароходе греческом, работал в шахте и на заводе Крезо»), он так и не нашел себе подходящего занятия, постоянно сетуя то на превратности судьбы, то на жизненные обстоятельства, то на дурной климат чужбины. Однажды герой попал в «контору анонимного кинематографического общества. Анонимность общества немного смущала его, но он решил махнуть на это рукой. Контора помещалась в просторном павильоне, за дощатой перегородкой было шумно: шла работа, слышалась трескотня, чей-то голос кричал грубо, никого не стесняясь. Здесь же за столом сидел человек злорадной внешности, а перед ним, молча и тоскливо, стояли, как барашки, пришедшие наниматься в фигуранты — фигурять толпой или по нескольку человек в новой кинематографической драме. <...> Начальник конторы обращался со всей отарой по-свойски: чуть голову поднимет — и уже видит, годен ты или нет. Подошел к столу и Герасим Гаврилович.

— Фрак имеете? — спрашивает начальник. — В футбол играете? Менуэт танцуете?

Герасим Гаврилович поворачивается домой уходить.

— Стойте, — кричит начальник, — вы пригодиться можете! Мосье (имярек) вас посмотреть должен.

Боже мой! С какой завистью посмотрели на Герасима Гавриловича безбровые барышни! Их всех тут же выпроводили, да и золотую молодежь вместе с ними. Оставили из всей компании одного разбойника, так что вдвоем с разбойником и просидел Герасим Га-

Типажный киностатист. Неизвестный художник. (Cinemagazine (Paris). 1924. № 48)

врилович часа полтора в ожидании важных решений»[156].

Внешние данные ничем не примечательного посетителя чем-то заинтересовали ассистента режиссера, и тот повел Герасима Гавриловича в свои владения: «Под высокой крышей павильона громоздился завидной величины испанский город. Несколько испанских кавалеров, позевывая, освежались бутербродами. Испанский ребенок, весь в краске, жался к матери, уж никак не испанке. Это был перерыв. Две лестницы вели под потолок. Там, расставив ноги, качался кто-то, должно быть заведующий освещением, а может быть акробат. Два маляра — высокий и маленький — прогуливались не спеша. Курить здесь не полагалось».

Один из маляров объяснил герою его новое положение: «Да, вас снимать будут, чтобы узнать фотожених вы или не фотожених*. Вот вам счастье, Герасим Гаврилович, другие сюда неделями являются, пока не поставят их стенку подпирать за двадцать два франка в сутки, а вам, видно, роль хотят дать. Вот и у вас будет наконец специальность. А правда, внешность ваша сильно подходящая, как вы раньше не догадались?

<...> И думал Герасим Гаврилович о том, что если выпадет ему такая звезда на шею, что окажется он фотожених, вся его жизнь пойдет по-новому. Денег будет хватать. Будет он сниматься — знакомым карточки дарить. Жена начнет кое-чему в жизни радоваться. <...> Настанет день, и съест он вдруг что-нибудь вкусное или штаны купит... Не каждому в жизни счастье, не каждый — фотожених».

Однако мечты героя обратились в прах — на первой же съемке он не сумел выполнить простейшего задания режиссера и был с позором изгнан со съемочной площадки: «Не бывать Герасиму Гавриловичу артистом. <...> Пошел Герасим Гаврилович снимать с себя испанские лохмотья, стирать с бровей сажу. <...> Никто ему вослед не посмотрел, никто не оглянулся на Герасима Гавриловича. Так и отправился он, не попав в ногу с веком, от тех мест домой»[157].

Образ статиста присутствует и в романе «Игра» Георгия Евангулова, ретроспективно описавшего в нем русский (в том числе и литературно-художественный) Париж

* Игра слов: photogenic, фотоженик — фотогеничный (*фр.*).

1920-х гг. Его герой, карточный игрок, время от времени подрабатывает фрачным статистом в амплуа «салонного гостя» или «благородного, но не старого отца семейства». Внутренне стыдясь «извороченности, выпотрошенности» души игрока, он сравнивает себя с окружающими и, сообразно своему экранному опыту, придумывает мизансцену авангардистского фильма: «Расположив актеров перед экранами приборов, я просветил бы их с головы до ног, так, чтобы на экране двигались человеческие скелеты, с кишками, селезенками, с надутыми, как меха, легкими — и все это просвечивалось бы сквозь ткань фрака и смешивалось с содержимым карманов: с кошельком, с окурками сигар; прозрачные фаланги пальцев держали бы все это нечистоплотное хозяйство человеческого организма, которое в эту минуту напомнило бы зрителю о еще более нечистоплотных душах со всеми их миазмами — не души, а мусорные ящики! Вот как бы я показал все это!»[158]

К концу 1920-х гг. статист-эмигрант стал привычной фигурой студийного ландшафта. По некоторым подсчетам, русский контингент составлял треть французской армии «фигурантов»: «Наш брат-беженец в Париже стал считать экранный заработок самой доступной и самой специально-эмигрантской своей работой»[159]. Такая экспансия всерьез обеспокоила функционеров национальной кинопромышленности, и они взялись за наведение порядка на этом стихийном рынке труда. «В официальном “Бюллетене Союза артистов” появилась статья, направленная против иностранцев, работающих в фигурации. Вопрос этот имеет свою историю. Еще год тому назад Министерство труда в ответ на настоятельные обращения Союза артистов приняло работу киностатистов в круг своего ведения. Были сделаны соответствующие указания и установлен строгий контроль со стороны агентов службы. Количество иностранцев, занятых в киносъемках, быстро стало уменьшаться. Несмотря на это, жалобы на допущение иностранцев в состав фигурации продолжали и продолжают поступать в киносекцию Союза артистов. Сейчас поход ведется против тех иностранцев, в карт д’идантитэ* которых обозначена их кинопрофессия и против участия которых в размере 20 процентов министерство не возражало. По этому поводу “Бюллетень” с огорчением сообщает: “Но против этого мы ничего не можем поделать. Нет ни закона, ни устава, который устанавливал бы максимум для иностранных рабочих”. Орган корпорации французских артистов полагает, что во внимание к безработице среди французских киностатистов Министерство труда могло бы отказывать в визе “киноартист” тем из иностранцев, которые не в состоянии надлежаще доказать эту свою профессию»[160].

Чиновники Министерства труда не сразу взялись за нормирование иностранного труда в кинопромышленности, тогда как администраторы находили новые формальные лазейки для обхода запретов. Одной из них была, например, так называемая эмигрантская общественная помощь. Летом 1930 г. журнал «Мир и искусство» объявил акцию «На помощь русскому киноартисту» и начал публикацию объявлений о намечаемых съемках и наборе статистов в парижских студиях[161], но затея выдохлась довольно быстро — уже осенью эта рубрика исчезла со страниц издания, хотя интерес соискателей к такой информации, безуслвно, был немалым.

* Carte d’identite — вид на жительство, который эмигранты должны были возобновлять ежегодно (*фр.*).

В конце 1930 г. сотрудник эмигрантской газеты решил испытать себя в качестве статиста. «В трамвае, двигавшемся рано утром от Венсеннских ворот к Жуанвиллю, собралось странное общество. Возвращались с рынка простоволосые французские хозяйки в шерстяных душегрейках, накинутых на плечи. В ногах их лежали лукошки с картофелем, луком и связками зеленого порея. А рядом сидели господа в безукоризненных фраках и смокингах и дамы в вечерних туалетах. И, так как почти все они говорили по-русски, можно было подумать, что дамы и господа возвращаются с первым трамваем с какого-то благотворительного русского бала. Это были киностатисты. В Жуанвилле, перед студиями “Пате-Натан” все вышли. Здесь за последние годы возник французский Холливуд, настоящий кинематографический городок, в котором работа кипит день и ночь. На каждом шагу можно встретить русских.

— Фильм Шифрина? Студия Д. На дверях надпись: “Дом Рио”.

У дверей у меня отобрали повестку и выдали “каше” — картонку с номером. А потом отправили куда-то наверх, в гардеробную.

— Сидите и ждите, пока вам не скажут, что делать.

Тут началась моя карьера статиста. В гардеробной оказалось много публики. Разгуливал здесь один известный в эмиграции генерал, много бывших офицеров, студенты; в углу двое вели ожесточенный спор о том, как надо вести роту; спор кончился ссорой — один офицер оказался гвардейцем, а другой всю войну провел на фронте и гвардию сильно недолюбливал. <...> Тихое, едва уловимое жужжание аппаратов. В студии, превращенной в театральный зал, нечем дышать: прожекторы льют с потолка ослепительный свет и нестерпимый жар. На обед — часовой перерыв. В кантине* места берутся с бою. Едят осторожно, чтобы не капнуть соусом на белоснежную крахмальную грудь или на единственное вечернее платье. После нескольких часов молчания все рады пошуметь, поговорить. Все довольны: накануне работали с 8 утра до 11 ночи и получили двойную плату — 200 франков. Такая удача случается редко. <...> Снимаются 5 дней в месяц, максимум 10. Только редкие счастливцы имеют более или менее постоянную работу. А остальные должны искать другой побочный заработок.

— Тут все во фраках и бальных платьях, — сказал мне сидевший рядом русский, — но завидовать никому не приходится. Бывают такие случаи: человек вдруг во время съемки теряет сознание.

— Почему?

— Да просто от слабости, от недоедания... Иностранцам теперь трудно получить работу. Спасибо вот Шифрину и его помощникам, они тянут за собой как можно больше русских. Русских в фигурации от 30 до 49 процентов. Это не всегда дается легко. Все-таки подкармливаемся.

Разговор был прерван приглашением на сцену. Как, разве уже кончился обеденный перерыв? От четырехчасового сидения на неудобном стуле затекли ноги, ломит в пояснице, от духоты и жары болит голова. А до конца съемки еще таких же 4 долгих, утомительных часа. <...> Как мучительно медленно тянется время! Каждую версию репетируют

---

* Cantine — столовая, буфет (*фр.*).

«Фрачный» киностатист. Неизвестный художник. (Cinemagazine (Paris). 1924. № 48)

отдельно, а потом снимают добрый десяток раз. Хочется пить, но во время съемки нельзя уйти из студии ни на минуту — установлена строжайшая дисциплина. Хочется вытянуть ноги, закрыть глаза, защитить их от нестерпимого света прожекторов, бьющих прямо в лицо. <...> Наконец-то! Часовая стрелка показывает 6. Наступает трагический момент: будет ли съемка завтра? Съемка будет, но работы для всех не найдется: нужно всего два десятка статистов. Генерал оказывается в числе счастливцев — его спасла благообразная борода. А все остальные не нужны. Придется опять ходить по студиям, напоминать о себе, просить, ждать...

У кассы длинный хвост. Расписываюсь, вручаю "каше". Кассирша протягивает стофранковый билет. Никогда в жизни не приходилось мне зарабатывать денег таким каторжным трудом; я разбит, еле держусь на ногах. И подумать только, что вся работа заключается в сидении на стуле, аплодисментах и паническом бегстве к дверям!.. Так бесславно кончилась моя однодневная кинематографическая карьера»[162].

Через полгода В. Туржанский начал съемки большой постановочной картины «Неизвестный певец» и привлек к ним много русских «фигурантов», причем многие типажи, набранные преимущественно из числа праздной эмигрантской молодежи, репортеру не слишком понравились: «В массовых сценах участвует несколько сот русских статистов, и мне было очень интересно понаблюдать сей своеобразный мир — многие русские сделали фигурацию своей постоянной профессией. <...> Массовая съемка происходила в зрительном зале театра "Елисейских Полей", пожалуй, самом грандиозном в Париже. С 8 часов утра к театральному подъезду стали стекаться русские генералы, полковники, врачи, юристы, журналисты, молодые люди, дамы и даже дети. Многие были во фраках, смокингах, цилиндрах, дамы в бальных туалетах, с оголенными почти до крестца спинами или в платьях, расшитых золотом и серебром. И платья были потертые, подгулявшие, очевидно "оказьон"* — перелицованный, переделанный и давно уже служивший новым хозяевам. До 9 часов никого в театр не пускали. Я уселся на скамейке напротив, читал газеты и наблю-

* Occasion — здесь: доставшийся по случаю (*фр.*).

Типаж светской дамы. Неизвестный художник. (Cinemagazine (Paris). 1924. № 48)

дал. Рядом со мной сидело двое русских: высокие, коренастые, в смокингах.

— Я в первый раз, — сказал один. Когда пришло "конвокасьон", консьержка поняла, в чем дело, презрительно фыркнула на меня и потребовала немедленно уплатить за номер за две недели вперед. <...>

— А я втянулся и пообвыкся... Унизительная профессия. Но привычка свыше нам дана.

К ним подошел третий: фрак, цилиндр и почему-то вокруг шеи обмотано шелковое, белое с черными полосками кашне. Франта встретили с восторгом:

— Ну конечно, без меня нигде не обходится, — довольно воскликнул тот. — Но что я?.. Козявка! Вот генерал К. ежедневно участвует — всюду и везде. Сегодня здесь, завтра у Волкова*, послезавтра у "Парамаунта"... Завидно, право.

Наконец ворота открылись, и строгий контроль стал пропускать поодиночке. Огромные театральные уборные в верхних этажах наполнялись шумными ватагами. Молодые люди с подведенными бровями танцевали канкан с накрашенными женщинами. Франты во фраках воображали себя в "настоящем" свете, щеголяли моноклями и сюсюкали.

— Я три дня не сплю, — плакался смокинг. — Ночью в дансинге, днем на съемках. Постерегите меня, а я здесь на скамейке прикорну на полчасика.

Но в ту же минуту статистов позвали на работу. Я занял наблюдательный пункт на самом верху, на галерке <...>. Фигуранты изображали театральную публику, с энтузиазмом настроенную по отношению к дебютанту — певцу. Они должны были аплодировать, всячески выражать свой восторг. Огромный театр, конечно, не мог быть заполнен четырьмястами зрителей, но Туржанский рассадил так умело публику с одного боку, что на экране получалось впечатление полного зрительного зала. <...> Стоя внизу, на сцене, он командовал:

— Мосье в первом ряду галерки, третий от прохода, вы пересядьте на самый верх, а вы, мосье в третьем ряду, что с газетой в руках, — сядьте на его место!..

<...> Фигуранты перебегали с места на место, менялись ролями. Вдруг кто-нибудь с галерки перебирался по приказу чуть ли не в первый ряд. В антракте в буфете, устроенном

* Режиссер А.А. Волков.

в маленьком дворике, публика с бою брала бутерброды, запивая пивом. Сотни людей нещадно жали друг друга. Мужчины отдавливали ноги у дам, наступая каблуками на бальные туфельки, мяли платья. Кому-то разорвали пиджак, и тот ругался долго и выразительно. Сандвичей и бутербродов не хватало, а на улицу почему-то никого не выпускали — ворота держали на запоре. Декольтированные женщины жаловались, что им холодно. Но все-таки в этой толчее и давке молодые люди в смокингах воображали себя породистой аристократией. <...> Но француз-буфетчик был свободен от чар. Чтоб быть расторопней, он сбросил пиджак и стоял в ночной сорочке с расстегнутым воротом и засученными по локоть рукавами.

— Фрак, смокинг, пиджак — а мне наплевать. Пусть хоть голый явится... Кто больше пива потребует, тот и барон»[163].

Какое-то время конфликт французских интересов с апатридами удавалось улаживать негласными компромиссами продюсеров, но уже к концу 1931 г. ситуация изменилась бесповоротно. Описывая общий упадок дел в русской колонии, по которой мировая экономическая депрессия ударила больнее всего, журналист с горечью отметил и кинематографический кризис. Первыми пострадали статисты: «Тяжелый, утомительный труд, но приличный заработок: 100 франков в день. Теперь все это кончилось. Французское Министерство труда установило строжайший контроль над кинематографической продукцией. Туда, где нужны статисты, посылают немедленно французских безработных. Пробовали не считаться с требованиями министерства и по-прежнему брать русских — кончилось это крупным денежным штрафом. И режиссеры вынуждены по крайней мере на время отказаться от помощи эмигрантам. С.С. Шифрин, только что выпустивший 4 больших фильма, в которых была нужда в русской фигурации, рвал и метал:

— Нам запретили брать русских артистов. А между тем без них бог знает что получается! Русский эмигрант во фраке имеет вид настоящего джентльмена, каким он в действительности и был всю свою жизнь. А французского фигуранта, человека маленького и большей частью бездарного, можно сто раз рядить во фрак, он будет на экране иметь вид лакея из ресторана, а не джентльмена...

Шифрин совершенно прав — это же самое повторили мне потом и другие режиссеры. Но Министерство труда имеет на этот счет свою точку зрения, расходящуюся с интересами русских артистов, сидящих без работы»[164].

Одним из режиссеров, кому новая производственная конъюнктура принесла неприятности, был В. Туржанский, весной 1932 г. взявшийся за постановку картины «Студенческий отель». Беседуя с репортером, он пожаловался: «Будет ли русская фигурация? Увы, не те времена. На съемки теперь командируется чиновник Министерства труда, который осматривает профессиональные удостоверения фигурации»[165].

Летом того же года русский журналист посетил неофициальную биржу статистов Парижа и не нашел там знакомых лиц, которых сменили новые соискатели экранного заработка: «Это — кафе недалеко от Больших бульваров, где встречаются жрецы “десятой музы”, где они просиживают долгие часы в ожидании желанного “помощника режиссера” или агента специальной конторы по найму фигурантов на съемки... На эту биржу приходят и сами режиссеры. Приходят они за типами. И этим особенно интересно и характерно кафе для фигурантов. <...> Здесь всех кино-командиров уже знают, и появление одного

из них вызывает всеобщую повышенную нервность. Стараясь не проявить ее, все спрашивают себя и друг друга:

— Кого он ищет?

Распространяется слух, что "он" ищет "мегеру". "Мегера", милая женщина, долго служившая театральной портнихой и славившаяся тем, что легко давала актерам взаймы, проходит к телефону и обратно мимо столика режиссера. Увы, он ее не замечает. Потом от стола к столу переходит весть, что он ищет "старика с деревянной ногой". Такого сейчас нет, но не послать ли за старым Огюстом, он ведь как раз то, что нужно?

Очень часто режиссер уходит, так и не найдя ничего. Иногда он берет у счастливца адрес, и через несколько дней мучительного ожидания тот получает долгожданную пневматичку от помощника»[166].

Неформальное общение с этими персонажами навело репортера на социологические обобщения: «Из кого вербуются фигуранты для "элегантной толпы", для публики "шикарного дансинга" или "гостей княгини де Иванкофф"? Это в большинстве случаев деклассированная молодежь из тех, кто слишком ленив, чтобы работать на заводе, в мастерской или в конторе, кто достаточно порядочен, чтобы торговать своим телом или стать преступником, кто слишком красив, чтобы не заметить своей красоты, и кто недостаточно все же красив, чтобы его физическое совершенство могло принести ему богатство, кто обладает достаточным вкусом, чтобы понимать и любить искусство, и кто все же недостаточно талантлив, чтобы стать настоящим артистом»[167].

Тем не менее эти персонажи продолжали занимать внимание репортеров. Весной 1933 г. один из них «у ворот Сен Мартен, возле кафе "Метрополис" увидел много людей, без дела толпившихся на тротуаре. Были здесь старики с выбритыми актерскими лицами, до уродливого толстые женщины, юноши беспокойного вида, смазливые мидинетки*. Почти все они знали друг друга, переходили от одной группы к другой, заговаривали, преувеличенно громко смеялись и время от времени присаживались к столикам на террасе кафе. Случайно я попал на биржу кинематографических статистов <...>, предо мной были люди, находящиеся на самой последней ступеньке кинематографической иерархии, настоящие жертвы экрана»[168].

Лишь теперь репортеру приоткрылись профессиональные тайны этого странного ремесла: «Из такси вылез неряшливо одетый господин в пыльном котелке, сдвинутом на затылок. Статисты заволновались. К господину со всех сторон протянулись руки.

— Как здоровье, господин Мейер?

Господин Мейер передвинул котелок с затылка на лоб и медленно, с расстановкой сказал:

— На завтра в жуанвилльскую студию нужно 40 человек для бала. Только фраки и смокинги. Фрак — 100 франков. Смокинг — 80. Крутить ночью. Дамы в приличных платьях по 80 франков.

— Господин Мейер, за ночную работу следут платить больше...

Лицо агента выражает глубокое изумление:

* Midinette – молодая парижская швея (*фр.*).

— 100 франков вам мало? Не надо... Очень жаль. Я найду 40 других фраков и смокингов по 90 и 70 франков.

Начинается раздача билетов. Вокруг агента — толкотня, давка. 100 франков — это возможность прилично питаться несколько дней, заплатить прачке, починить ботинки...»

Беседа с завсегдатаем биржи статистов приоткрыла случайному посетителю детали внутреннего механизма этой неумолимой машины:

«— Вот посмотрите, толпятся, как стадо баранов... А он на каждом зарабатывает 20–30 франков. Торговец живым товаром...

— Много таких агентов?

— Сколько угодно. Приходите сюда от 3 до 5, вы увидите, как производится набор статистов. Иногда вдруг от режиссера поступает странный заказ: нужны 4 толстые дамы типа базарных торговок. Или вдруг требуется горбун. Вчера искали негра и негритянку для маленького фарса.

— Значит, здесь не только простые статисты?

— Статисты и маленькие роли. Я, например, специализировался и большей частью играю консьержей. Есть один русский — он прекрасно подражает пению петухов либо собак, мяуканью кошек... Зарегистрируют его "ку-ка-ре-ку" для какого-нибудь "деревенского" фильма и заплатят франков двести... <...>

— А женщины?

— Женщины... Их очень жаль... Пока что в ожидании славы и денег они голодают... Знаете, здесь, у ворот Сен-Мартен, очень плохой воздух для голодающих смазливых женщин. Здесь они ищут работу. А если работы нет, в соседних кафе они продаются...»

Одну из «жриц экрана» русскому журналисту удалось разговорить:

«— Вы часто снимаетесь?

— Часто? Нет... Тут никто часто не снимается... Пять-шесть раз в месяц, и это уже можно считать удачей...

Я прикинул в уме: 5–6 раз по 80 франков, это составляет в месяц немного меньше 500 франков. На такие деньги прожить никак нельзя. <...> В самом конце кинематографической иерархии — маленькие статистки из кафе "Метрополис". Мираж, несбыточные мечты, вера в свою звезду, в то, что ее заметят... И неизбежный финал: "Мсье, в этом квартале женщина стоит 30 франков"»[169].

Через год этот же журналист сделал одно из последних эмигрантских описаний русской массовки во французской картине: «Грановский крутит фильм из русской жизни... Значит, нужна будет русская фигурация. Увы, русской фигурации понадобилось сравнительно мало — всего несколько десятков человек, счастливых обладателей "характерных" лиц. В большинстве — это солдаты, волжские грузчики... Понадобились, конечно, настоящие цыгане, с которыми было много хлопот. Съемка требует строжайшей дисциплины, и приучить к дисциплине цыган — не так уж легко: каждый цыган требовал для себя "первого плана". Чрезвычайно интересно бродить теперь по кинематографическому Бийанкуру. Идут гурьбой самые настоящие русские солдаты — их не надо было даже гримировать; идет русский попик в старой, поношенной рясе... На носилках санитары несут раненого офицера. Навстречу им попадается группа нарядных дам в бальных пла-

тьях: дамы выходят из Дворянского собрания... Всюду слышится русская речь. Работа кипит»[170].

Позднее он еще раз засвидетельствовал, что «в фильме этом снималось немало русских. С их участием были созданы все батальные сцены, без них не обошелся бал в Дворянском собрании, вызывающий у зрителей бурю аплодисментов; настоящие цыгане пели у "Яра", румынский оркестр был взят из русского ресторана, и митрополичий хор Афонского исполнил "Вечную память" в одной из самых драматических сцен картины»[171].

Несомненно, к середине 1930-х гг. время русской «фигурации» в парижских киностудиях завершилось. Однако в мае 1936 г. самые стойкие «рабы экрана» предприняли новую попытку реанимировать собственное профессиональное объединение и опубликовали извещение:

«Приглашаются все лица, расписавшиеся на первых двух протоколах организационных собраний, а также все имеющие пометку в карт д'идантите "артист синема" или "фигурация" и сохранившие русское подданство. Повестка дня: права и обязанности членов организуемого профессионального союза, проект устава, организационные средства и другие текущие вопросы»[172].

Судя по тому, что итоги собрания не были удостоены хотя бы краткого газетного отчета, можно думать, что затея с профсоюзом русских киностатистов не удалась, однако через несколько лет устройством «Союза русских театральных и кинематографических деятелей во Франции» озаботились именитые русские парижане (М.А. Алданов, А.Н. Бенуа, А.Н. Богданов, И.А. Бунин, С.М. Вермель, А.А. Волков, З.Н. Гиппиус, А.Т. Гречанинов, Н.Н. Евреинов, Б.К. Зайцев, К.А. Коровин, М.Ф. Кшесинская, А.И. Лабинский, С.М. Лифарь, А.В. Лошаков, И.С. Лукаш, Д.С. Мережковский, А.А. Мурский, Г.М. Поземковский, А.С. Полонский, А. Рогнедов, Е.Н. Рощина-Инсарова, В.Ф. Стрижевский, И.Д. Сургучев, И. Товбин, Тэффи, Г.М. Хмара и др.). Очевидно, на эту инициативу их сподвигла смерть И.И. Мозжухина: «Инициативная группа призывает в Союз всех драматургов, музыкальных авторов и сценаристов, театральных и художественных критиков, артистов оперы, драмы, оперетты, балета, кино, эстрады, арены, дирижеров, администраторов, организаторов турне, режиссеров, художников, декораторов, операторов, лаборантов, монтажеров, гримеров и других технических сотрудников театра и кино... Это огромная армия. Какого блеска и славы — мировой славы — добиваются нередко ее бойцы... И в то же время — сколько горя, лишений, сколько скрытой нужды приходится терпеть ее солдатам... Все мы недавно были свидетелями печального примера, когда не нашлось средств для лечения одного тяжко заболевшего русского артиста кино, известного в Европе не меньше, чем в России. Он умер, и средства на похороны собирались буквально с трагическими усилиями... Но не только для совершенно неотложной взаимопомощи создается этот союз русского театра и кино, а и для защиты их работников во всех областях жизни, для их постоянного живого общения»[173].

Печатной декларацией дело не ограничилось. 14 марта 1939 г. состоялось заседание инициативной группы Союза под председательством А.А. Волкова, участники которого решили создать в рамках нового объединения различные секции — драматическую, оперную, балетную, кинематографическую, музыкальную, литературную, художников-де-

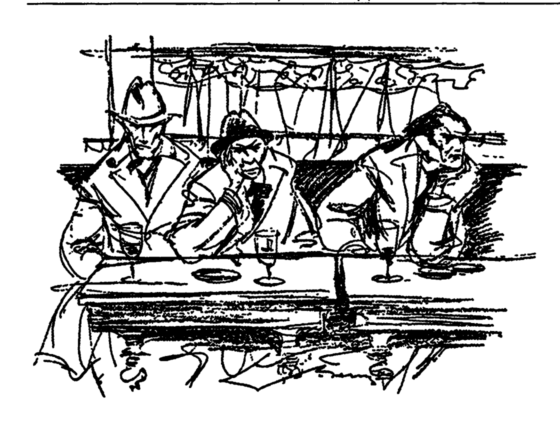
кораторов, артистов арены, мюзик-холла, кабаре и отдельно — техников театра и кино. Был запланирован и благотворительный гала-концерт для сбора средств бедствующим коллегам, а также другие художественно-артистические мероприятия[174]. Однако становлению нового союза помешали грозные исторические события, сорвавшие очередную попытку профессиональной самоорганизации деятелей русского искусства.

Последним опытом профессионального объединения артистов-эмигрантов стало Объединение русских деятелей литературы и искусства для «материальной поддержки творческих людей во Франции», учрежденное под эгидой нацистской оккупационной администрации в октябре 1940 г. Стараниями его председателя — литератора, драматурга и сценариста Ильи Сургучева, поэта Валентина Горянского, беллетриста Николая Брешко-Брешковского, оперного певца Георгия Поземковского, композитора Алексея Архангельского, музыканта Александра Лабинского, художников Александра Бенуа, Георгия Пожедаева и других представителей русской художественной колонии было сформировано несколько профессиональных секций Союза, силами которого планировалось устройство концертов, спектаклей, лекций, выставок, кинематографических представлений, выпуск печатных изданий и т.п.[175] Судя по всему, деятельность этой институции была малопродуктивной[176], а ее кинематографическая секция, руководителем которой был назначен некий А.Д. Мурзенко, и вовсе не оставила по себе никакой памяти.

Вернемс, однако, в 1930-е годы. К концу предвоенного десятилетия сообщения о русских «фигурантах» превратились в полузабытую экзотику: «Начинается театральный разъезд. Спускается по лестнице, покручивая ус, император Николай II. На нем морской мундир и андреевская лента; за ним парадная свита из гвардейских офицеров, придворных чинов и дам. <...> Но вот театральный разъезд кончился. Офицеры запахнули свои шинели, дамы накинули на высокие прически меховые капоры и на плечи — ротонды и манто. Кучер, обложенный подушками, в синем армяке, слез со своих козел. Перерыв. И толпа фигурантов, где со всех сторон слышится русская речь, облегченно вздыхает. Особенно полуэскадрон богатырей-кавалергардов. Простоять несколько часов в ботфортах и с тяжелыми палашами в руках — работа нелегкая. Ведетты и синеасты-хозяева уезжают завтракать на собственных автомобилях. Фигуранты устремляются в дешевый буфет-ресторан при студии. Перерыв — не долог. Какой-нибудь час не будут гореть, утомляя глаза, ослепительные "санлайты"*. И так — до 8 часов вечера»[177].

Наше описание русских «фигурантов было бы неполным без опыта Ниццы — важного локуса эмигрантской диаспоры во Франции и традиционной площадки летней «натуры» для кинематографистов. Издавна на Лазурном Берегу обитала весьма многочисленная русская колония, а в 1920–1930-е гг. для многих «ниццаров», как они именовали себя, вторя «аборигенам», киносъемки были важным источником средств существования. О статистах Ниццы эмигрантская пресса писала реже, чем о парижских[178], но на рубеже 1920–1930-х гг. город обзавелся собственной русской газетой. В конце апреля 1930 г. в ней сообщалось: «Сейчас в Ницце — большое затишье. Обширные студии "Франко-Фильм" в Сент-Огюстен закрыты с ноября месяца. Студии "Гомон" и "Ницца-Фильм" тоже пустуют. Из ре-

* Sunlight — солнечный свет (*англ.*). Название студийного осветительного прибора.



Завсегдатаи биржи киностатистов. Неизвестный художник. (Cinemagazine (Paris). 1924. № 48)

жиссеров работает только Ж. Паллю, реализовавший на Ривьере большинство своих фильмов, который снимает теперь в Сан-Лоран дю Вар "экстерьеры" своего нового фильма "Странное приключение". В понедельник 21 апреля на Почтовой площади местечка снимались сцены провансальского праздника. Среди фигурантов в живописных костюмах старого Прованса было немало русских»[179].

Через полтора месяца стало известно, что новообразованное общество «Фильмвокс» приступает в Ницце «к постройке самых больших и самых совершенных студий во Франции; являясь чисто французским, поддерживается группой немецких финансистов и имеет среди своих руководителей двух больших друзей России: A.B. Fred и Г. Мира. Первый прожил до войны долгие годы в России, второй — сам русский... обещает оказывать самую широкую помощь и содействие нашим соотечественникам. Мы счастливы отметить, основываясь на словах г. Г. Мира, что двери студии "Filmvox" всегда будут широко открыты для русской колонии, значительная часть которой подвизается на киносъемках»[180].

Весной того же года в Ницце сложилось некое подобие биржи статистов: «Длинное, немного сараеобразное помещение. Справа — стол, заваленный сотнями кинематографических журналов и окруженный двумя десятками стульев, — женская половина. Слева — несколько длинных скамей для мужчин. <...> Обстановка почти спартанская. Здесь в дни найма фигурантов дефилируют перед очередным режиссером и председателем союза г. Сереже жаждущие попасть на съемки. Каждый день от 5 до 7 гудит человеческий улей. Слышится французская, русская, итальянская и немецкая речь. Нервно ожидают телефонного звонка, извещающего о количестве фигурантов для завтрашних съемок. Прибывающих со съемок забрасывают вопросами:

— Какие сцены снимали сегодня?

— Что будут снимать завтра?

— Какие новости?

Каждое слово ловится с жадностью и усиленно комментируется, хотя все по горькому опыту знают, что в кино нельзя верить слухам. Часто нанятые на завтра фигуранты извещаются в последнюю минуту, что назначенные к съемке сцены откладываются на неопределенное время. Нередко сценарий изменяется, десятки сцен выбрасываются, а их участники остаются за бортом. Но вот в бюро раздается телефонный звонок. В мгновенье ока разговоры смолкают. Беседы обрываются на полуслове. Воцаряется тишина, в которой слышно жужжание мухи. Лица поворачиваются к бюро.

— Сегодня из-за плохой погоды съемки не были закончены. Завтра тот же состав участников...

Здесь много, очень много русских, особенно пожилых. Почти каждый день здесь можно встретить В.И. Лебедева, бывшего начальника московской сыскной полиции, делящего свое время между съемками и составлением мемуаров о преступной Москве. Нередко заходит сюда и Глебов, единственный из русских ниццаров, избравший артистическую карьеру еще в России и пользовавшийся широкой популярностью на Украине в первые годы революции. Завсегдатаем союза был и недавно умерший ген. Левашев. Всех не перечислишь. Тем более что состав союза самый пестрый. Русский генерал и продавец из большого магазина, надеющийся заработать на съемках в ближайшее воскресенье 50 франков, профессиональный артист и безработная горничная, сын итальянского консула г. М. И носительница громкого титула... И все ждут одного: вызова на съемки. А съемок почти нет»[181].

Следующей зимой на Лазурный Берег приехала съемочная группа фильма «Орленок», приведя русскую колонию «в большое возбуждение», которое обернулось скандальным инцидентом: «Безработица толкала под ружье и старого и малого. <...> Шли из Ниццы, Канн, Ментоны. Задолго до назначенного часа у ворот киностудии собралась 2000 толпа. Запахло порохом. Администрация киностудии забаррикадировалась. Заперли ворота, протянули тяжелый запор из железных решеток. Предварительная реклама гласила, что для съемок потребуется не менее 5000 статистов. В действительности ограничились 4000 "гренадерами"... Остальной массе предложили возвратиться восвояси. Толпа загремела. Все бросились к воротам, пытаясь проникнуть вовнутрь. Началась осада. Лучшей сцены для массового волнения никакой режиссер не смог бы дать. Администрация вызвала на помощь полицию. Прискакали полевые жандармы. Начались переговоры с директором фирмы. В результате... понадобилось еще полсотни статистов. Раздался крик: "Но сначала французов"... Счастливцами оказались безработные, инвалиды минувшей войны. С трудом они пробрались за заветную дверь студии. Остальным пришлось покориться судьбе. Итоги этого "боя" таковы: семь человек отправлены в госпиталь Сен-Рош, несколько десятков ушли со значительными ушибами»[182].

Своеобразной эпитафией русским статистам во Франции стала заметка в берлинской газете, появившаяся задолго до вынужденной самоликвидации этого цеха: «Подавляющее большинство русских фигурантов — белые рабы. Весьма редко попадают на съемки. Просятся, толкутся, надоедают, тщетно являются в бюро чуть ли не каждый день. Зря теряют время неделями. Снимаются у фотографов, являются на регистрацию. И, обнадеженные, возвращаются домой — уверенные в успехе. Получивши письменное приглашение: "Такого-то числа вас просят пожаловать показаться перед режиссером...", на седьмом небе от счастья, но... В назначенный день является добрая тысяча. Невероятная толчея, невероятная давка. Люди жмут друг друга, стремясь пролезть в заветную дверь, и, проходя мимо режиссеров, изображают из себя солдата, который ест начальство глазами преданной собаки. В результате опять-таки лишь немногие избранные и званые попадают на пир. <...> И сотни из них все-таки после очередного обнадеживания наивно думают, что из пятиста шансов они имеют 480 благоприятных, когда в действительности и одного шанса нет... Вверженному в геенну огненную никогда не увидеть рая...»[183]

Голливудские «экстра»*

Статисты — неотъемлемая часть великого голливудского мифа, покорившего мир уже к началу 1920-х гг.[184] По общему мнению, это ремесло было первой ступенью, с которой начиналось восхождение соискателя в пантеон мировой славы. Ежедневно со всего света в Голливуд приезжали сотни профессионалов, неискушенных дебютантов и видавших виды авантюристов, пополняя армию «теней экрана». Ее численность не поддается учету, хотя в начале 1924 г. Национальная торговая палата оценила ее в сто тысяч человек. Достоверность этих данных вызывает большие сомнения, поскольку сообщение сопровождалось настойчивой просьбой к волонтерам не тревожить понапрасну своим присутствием перенаселенную киностолицу мира[185]. Через несколько лет статистика была подкорректирована: «В столице кинематографии зарегистрировано <...> свыше 50 000 статистов. Эти цифры не останавливают притока людей, мечтающих о фильмовой карьере, о сказочных гонорарах. <...> Общее количество работников, занятых в один день во всех холливудских студиях, не превышает 3000 человек. И этот состав редко подвергается изменениям. Режиссеры предпочитают иметь дело с одними и теми же, уже опытными статистами, знающими вкусы и распорядки студии. Остальная масса бедствует. Огромное большинство “артистов экрана” вынуждено заниматься другим трудом, подметать улицы, подавать в ресторанах, работать в мастерских... <...> Один раз в месяц скромный ресторанный кельнер удостаивается приглашения на съемку и меняет на день-два свой рабочий костюм на блестящий мундир гвардейского офицера»[186]. Через несколько лет оказалось, что «фигурантов в Холливуде насчитывается свыше 35 тысяч человек <...>. При этом из 35 тысяч — три четверти женщин. Получают работу в среднем в студиях чаще мужчины (примерно вдвое), но и они работают приблизительно один раз в семнадцать дней. Чем и как живут эти неудачники и неудачницы, беспрерывно со всего света стремящиеся в Холливуд, — вопрос сложный»[187]. Реальное же число статистов было намного скромнее: в 1929 г. на местной бирже труда был зарегистрирован 17 451 человек, но и этот показатель был, очевидно, завышен[188].

Как бы там ни было, но далекий от образа жизни обывателей быт голливудских «экстра» занимал журналистов больше, чем статистика: «Обычные статисты... получают за день съемки от 5 до 7 ½ долларов, причем их день нередко продолжается круглые 24 часа[189]. Съемочный день начинается для всех актеров, с самого маленького до крупнейшей звезды, в 8 часов утра. Когда съемочный день заканчивается — это зависит всецело от нервов режиссера. Бывали случаи, что несчастных статистов не отпускали домой в течение 22 часов. Жалованье статистов при 15, в лучшем случае 20 съемочных днях в месяц далеко не достаточно при той дороговизне жизни, которая наблюдается в Калифорнии. Бороться за свои права, объединяться в профессиональные организации статисты не могут. В “демократической” Америке лишь попытка к такому объединению была бы сразу названа большевизмом и подавлена в корне с той беспощадностью, которой вообще отличаются американские промышленники. Среди этих статистов имеются специалисты, проделывающие самые трудные и рисковые акробатические номера, и несчастные случаи в Холливуде весьма не-

* Extra — киностатист (*англ.*).

редки, но они никого не трогают. Если сегодня слоны "Юниверсал Сити" задавили трех людей, завтра на их место явятся 3000. Лучшее положение <...> занимают "Extra works", соответствующие европейским "фрачным" статистам. Они получают от 15 до 20 долларов день. Они также не избегают целого ряда унижений. Начинаются они уже с приема на службу. Режиссер заказывает "кастинг директору"* к определенному часу несколько сот человек: отдается распоряжение, и все вызванные выстраиваются перед ателье на улице, уже одетые и загримированные. Режиссер выбирает среди них нужных ему, а остальные идут домой, не получая за этот вызов ничего. <...> Американские режиссеры старательно избегают в своих фильмах гримированных актеров, а в особенности статистов. Они считают, что любой человеческий тип можно всегда найти в природе, и поэтому-то в Холливуде так возросло количество статистов. Все виды человеческой породы там представлены. Имеются районы... напоминающие какую-то галерею уродов, в другом квартале живут боксеры, борцы, спортсмены и т.д. Имеются статисты, живущие с того, что они носят усы или бакенбарды, чего в Америке очень трудно найти. <...> Взяточничество развито повсюду. Берут деньгами, берут табаком, берут запрещенными спиртными напитками. Начинающие же молодые статистки также не могут избежать назойливых ухаживаний и приставаний со стороны американских помощников, как это наблюдается и в "прогнившей" Европе»[190].

То, что голливудская практика выработала четкую шкалу экранных ценностей и характеристик, подтверждали многие наблюдатели: «Нужно раньше всего быть "типом": обладать каким-нибудь ярко выраженным "типичным" признаком. В Центральном бюро для найма статистов записывают кандидатов (их около 18 000) по следующим рубрикам: блондинки, крашеные, танцоры, экзотики, жирные, хорошо одетые, конькобежцы, евреи, южане, длинноволосые, манекены (модели. — *Р.Я.*), пловцы, люди, согласные заменять героев в опасных сценах, беззубые, лысые, кокаинисты, пролетарии, игроки, жокеи, карлики, одноногие, безрукие, безногие, горбатые, звери (люди, изображающие зверей), бородатые и т.д., и т.д.[191] <...> Со всех концов земли стекаются сюда люди с одной надеждой: а вдруг подвернется благоприятный случай, вдруг именно на его лице окажется то мистическое То, которое, как говорят, есть верный признак "фотоженичности": когда вертикальная линия — расстояние между глазами и ртом абсолютно равно горизонтальной линии — расстоянию между обоими зрачками. В пестрой толпе, с раннего утра осаждающей конторы, поражает количество военных, ищущих около кино приключений, счастья или насущного хлеба. Офицеры всех европейских армий, недавно сражавшихся друг против друга, стоят теперь рядом, плечом к плечу, на широком холливудском фронте борьбы за существование. Из семи с половиной долларов дневного заработка счастливец, получивший работу, должен не только отложить кое-что на черный день, но и оплатить проезд — пешком невозможно проделать огромные расстояния между разными студиями — и, главное, очень много тратить на туалет. Статисты живут только своей внешностью, и потому должны быть в полном порядке. Большая часть заработка уходит, таким образом, у женщин на массаж лица, завивку, краски, у мужчин — на утюжку костюма, на парикмахера. На еду остается немного. Чашка кофе и сандвич — вот все, что может позволить себе статист в те-

* Casting director — ассистент режиссера, ведающий подбором актерского состава (*англ.*).

чение дня. <...> Они привыкли жить в призрачном мире, в чужих комнатах, в чужих туалетах. Для них жизнь в ателье не реальна, несмотря на реальность аксессуаров. Здесь все обман, и только вне студии они вновь столкнутся с действительностью: с квартирной платой, со счетом доктора, с разорванным шелковым чулком...»[192]

Голливуд встречал новичков если не враждебно, то равнодушно, надежно защищая себя от докучливых, посетителей: «Подойдите к воротам любого крупного холливудского киноателье, и пред вами предстанет картина ворот земного рая, охраняемых грозным "апостолом"-сторожем от стремительного натиска киногрешников. <...> День-деньской толпятся все эти мистеры, мисс и миссис у ворот ателье. Досужий статистик вычислил, что только одно ателье компании "Метро-Голдвин-Майер" видит около 500 грешников у своих ворот ежедневно! Умопомрачительная цифра, если принять во внимание, что только один "апостол"-сторож у главных ворот справляется со всей этой ордой и что каждый из пятисот пускается на самые неожиданные ухищрения, чтобы только попасть вовнутрь! <...> Из толпы в 500 человек ежедневно двое или трое прорываются мимо "апостола" в кинорай благодаря обману. Но это считается ничтожным и неизбежным процентом. "Апостол" считается на высоте своего положения. О нем в Холливуде говорят с не меньшим почтением, чем о какой-нибудь выдающейся кинозвезде»[193].

В пестрой разноязычной толпе соискателей голливудской славы были и русские, но за немногими исключениями их вели туда не тщеславие и творческие амбиции, но поиски достойного приложения своему жизненному опыту, образованию и способностям[194]. Мнение, что «сохранилось очень мало прямых или косвенных свидетельств, описывающих эмигрантский голливудский хронотоп»[195], кажется нам не вполне состоятельным: на протяжении 1920–1930-х гг. периодика Зарубежья часто обсуждала эту тему. Из этих публикаций складывается достаточно подробная и динамичная картина. При этом следует иметь в виду, что русский Голливуд складывался дольше, а его история была более продолжительной, чем у эмигрантских аналогов в Европе. Эта «асинхронность» объяснялась тем, что русские беженцы в основном прибывали в Северную Америку через Восточное побережье и оседали в Нью-Йорке и в близлежащих штатах. Историограф утверждал, что начало колонизации соотечественниками Западного побережья относится к 1923–1924 гг.: «Часть русских, прибывших с Дальнего Востока, поселяется в Калифорнии и в поисках работы тянется к Лос Анжелесу. Значительное число устраивается в студиях в качестве статистов, мастеровых и техников. Наиболее способные получают мелкие роли и смешиваются с общей толпой. Через некоторое время начинается тяга из Нью-Йорка в Холливуд. Туда переезжает ряд русских артистов, прибывших в Америку через Атлантический океан. Вместе с артистами перебираются псевдоартисты, самозванные императорские артисты и пр. Холливуд быстро распознает настоящих артистов, они постепенно начинают занимать все более крупные положения, а "самозванцы" либо остаются в толпе статистов, либо пропадают в общей массе холливудского населения, которое трется около кино, но ничего толкового не делает»[196].

Эта схема требует уточнений: отдельные представители старой России добрались до Голливуда еще в конце 1910-х гг. и почти сразу же были востребованы кинопроизводством. Итальянскому журналисту, участвовавшему в постановке одного из первых «русско-

американских» фильмов «Мир и его женщина» в качестве «фрачного» статиста, запомнились съемки массовых сцен в «петербургском театре», которые обернулись неподдельным социальным протестом: «Я был в дипломатической ложе в обществе русского князя, низведенного большевиками до профессии статиста. Кроме того, там были венецианский маркиз и английский баронет. <...> Половина первого. Тысяча двести статистов наняты до часу ночи. Осталось всего тридцать минут, чтобы заснять второй эпизод в зале оперы. Но на этот раз это... опера в Петрограде. Царизм пал. Нет больше ни фраков, ни бальных туалетов. Народные комиссары расположились в дипломатической ложе. В царской сидят Троцкий и Ленин. <...>

— Ступайте к костюмеру! — раздается режиссерский окрик статистам. — Вам выдадут рваные брюки, фуражки, высокие сапоги, косоворотки. Наденьте все это поверх ваших фраков. Пусть женщины скроют свои бальные туалеты под рваными шалями. И ведите себя как люди, не привыкшие посещать оперу! Контраст будет поразительный!

Контраст действительно был поразительный, когда в 1 ч. 10 мин. недавняя толпа богачей вновь заняла свои прежние места, превратившись в толпу бедняков... Но было уже 1 ч. 10 мин., а съемка эпизода не могла окончиться раньше двух.

— Мы наняты до часу! — крикнул чей-то голос. — Заплатите нам сверхурочные!

Послышались голоса одобрения:

— Не будет больше трамваев! Нам придется брать такси! Заплатите нам семь долларов сверхурочных!

Директор попытался успокоить смутьянов:

— Немножко терпения! Через пять минут вы будете свободны!

Но уже все тысяча двести статистов дружно вопили:

— Семь долларов! Семь долларов!

<...> Директор сделал последнюю попытку примирения и обратился к ложам, где восседали русские князья, итальянские маркизы, французские графы, немецкие бароны: последний оплот порядка! Но, надев на себя одежду народа, его помятые фуражки, его грязные брюки, его лоснящиеся кожаные куртки, аристократы восприняли также и дух его. Граф фон К., бывший уланский капитан — теперь революционный кронштадтский матрос.

— Да здравствуют Советы! — кричит князь в припадке безумия.

Маленький маркграф, еще недавно такой консерватор в своих орденах, превратился в экзальтированного комиссара и требовал головы директора или... семь долларов сверхурочных. Бунт охватил весь театр, и ложи и партер. Пришлось уступить. Один из режиссеров выступил вперед:

— Вы получите семь долларов сверхурочных!

Большевизм восторжествовал. Только после этого смогли приступить к съемке»[197].

Начиная с середины 1920-х гг. голливудские продюсеры всерьез увлеклись русскими сюжетами[198], и этот репертуар потребовал соответствуюших типажей. Поначалу главным отличительным признаком русского статиста считалась редкая среди американцев борода: «Она необходима режиссеру при постановке фильмов из русской жизни, необходима так же, как и... водка, самовар, тройка»[199]. Старая колония калифорнийских эмигрантов, состоявшая из старообрядцев-молокан и бывших обитателей «черты оседлости», отка-

зывалась от участия в кинематографических съемках по принципиальным соображениям[200], но в короткое время возникший было дефицит восполнили новые эмигранты[201], которых, впрочем, в Голливуде не очень ждали. Нью-йоркского журналиста, объехавшего Западное побережье Штатов, особенно впечатлили встречи с соотечественниками, осевшими в столице киномира: «Русских здесь очень много, но немногие из них преуспевают. Много званых, но мало призванных. <...> "Безымянная" русская публика, волею судеб очутившаяся в Холливуде и почти каждое утро простаивающая у дверей каст-директоров, очень часто живет в парках и питается солнечными лучами, которых в Калифорнии хоть отбавляй. Самая неблагодарная и неприбыльная — работа кино-"экстры". <...> Бюро для регистрации "экстр", основанное в Лос Анжелесе в 1926 году, в течение целого года приводило в порядок вопрос об "экстрах" и в начале 1927 года обнародовало статистические сведения, по которым видно, что за год оно дало работу 259 260 людям и годовой оборот его выражается солидной суммой в 2 100 000 долларов. <...> Каждую явившуюся "экстру" регистрируют и записывают на карточку с обозначением имени, адреса и телефона, продолжительности опыта, тип, года, вес, рост, цвет волос и глаз и что он умеет делать... Конечно, при такой колоссальной конкуренции очень трудно получить работу даже "экстры", хотя многие все же не теряют надежды выдвинуться и стать звездой. <...> По данным упомянутого бюро, которое также собирает сведения о заработке "экстр", наиболее удачные "экстры", которым, что называется, везет, как утопленникам, зарабатывают в среднем около 110 долларов в месяц, из которых 25 процентов тратят на костюмы. Конечно, редкий из русских может иметь такой гардероб, который необходим для продолжительной и хорошей работы в какой-нибудь студии. Русские обычно берутся для толпы, для ролей офицеров, солдат и казаков в русских картинах, для типов арестантов, евреев, мужиков и т.д. В картине "Волга боатман"* все офицеры были действительными русскими офицерами и поэтому справились со своими ролями очень прилично. Мне как-то пришлось однажды зайти вечером к одному своему другу, которого я давно не видел и который жил в Холливуде и по положению "экстры" тянул из кулька в рогожку. У него были гости, и все они сидели и играли в карты. Но когда я вошел, то был поражен странным зрелищем: из пяти мужчин два были с наполовину обритыми головами, другие три — с длинными волосами и отпущенными усами и бородами. С первого взгляда я подумал, что не туда попал, но меня вывел из затруднительного положения друг, узнавший меня. Оказалось, что полуобритые играли роли арестантов, а усатые и бородатые изображали евреев в картине "Царь Царей". <...> Одна моя знакомая, русская девушка, игравшая в качестве "экстры" в этой же картине, жаловалась мне, что в течение нескольких недель все ее тело покрыто желтым гримом, так как она играет еврейку, и костюм у нее довольно откровенный. Из Калвер Сити** она возвращается около 11 часов вечера, а в 6 часов утра нужно вставать и снова ехать в студию. За гримом "экстра" очень следят, и если сделано что-нибудь нехорошо, то "экстра" рискует потерять работу»[202].

Всех посетителей Голливуда, общавшихся с киностатистами, изумляла их сверхъестественная привязанность к телефону. От этого аппарата зависело их благополучие, и

* Volga Boatman — волжский бурлак (*англ.*).

** «Calver City» — название студии «Universal» (*англ.*).

потому он стал своеобразным символом профессии: «Люди сидят дома с утра до 8 часов вечера и ждут телефонного звонка из "Бюро распределения ролей". Если этот звонок есть, это означает 7 долларов в день (в худшем платят пять, а в лучшем — десять) и каторжную работу. Если его нет — положение часто приобретает катастрофический характер. Все они боятся выйти из дома, потому что, если звонок совпадет с их случайным отсутствием, можно потерять работу. Самое худшее в этой профессии — ее неопределенность. Иногда бывает по два-три звонка в день, а иногда телефон молчит две недели. Но у всего есть положительная сторона: это существование сближает между собой русских голливудцев, заставляя их жить общими интересами. Представьте себе — русские в Холливуде даже не ссорятся!»[203]

Досконально изучив местные нравы, бывший офицер, актер, официант и специалист еще десятка экзотических профессий Александр Волошин взял на себя роль летописца русского Голливуда[204]. На протяжении многих лет он в стихах и в прозе описывал его типы и положения, курьезы и драмы, оставив немало метких характеристик соотечественников:

Скажу вам тут же — для примера,
чем дышит наша «атмосфера»,
Взгляните на «рабочий день»:
Семь тридцать... Утро... Скука...
Лень вставать,
Есть «брекфест»*, одеваться...
Не знает он, куда деваться,
А время — нужно бы убить...
И вот — плетется кофе пить...
Жует вчерашние котлеты
И — просмотревши две газеты —
Он в курсе иностранных дел.
<...> Двенадцать бьет...
Ну — стало быть —
Пора уж в "кастинг" позвонить...
«Джи-Эй» для «Гарфилд» (ну и слово!).
Три... семь... о-д-и-н-н-а-д-ц-а-т-ь... ** готово!..
«Алло!..» И, погасивши стон, —
«Звоните позже!» — слышит он...
Подходит вечер... Не позвали...
И позовут теперь — едва ли...
«Печально... Завтра, может быть...»
Теперь же можно уходить, —

* Брекфест — утренний завтрак. От англ. breakfast (примеч. автора).

** Для вызова Центральнаго бюро по найму статистов нужно звонить этот номер. Если работы нет, отвечают: «Звоните позже» (примеч. автора).

Все «кастинги» — уже закрыты...
Разочарованный, сердитый,
Он — пообедал, пьет вино
И собирается в «кино»...
В «Аполло», кстати, — та картина,
В которой он по семь с полтиной
«Играл» в толпе четыре дня,
Себя и всех кругом — кляня...
На «сэте»*— было жарко, давка, —
Сидел он в «баре» у прилавка,
Глотая теплый «джинджир эл»**,
Попал в «клозап»*** и... улетел!..
Другие ж были три недели!..
Подумать только — в самом деле —
Ну как нарочно, как назло, —
Ему тогда не повезло...
В «Аполло» — снова боль и мука...
В картине этой — вот так штука —
Он так себя и не нашел!..
Зачем же он в театр пришел?!..
Такого он не ждал удара...
Все увидал он — кроме бара,
Того, в котором так страдал!..
Он видел «драку» и «скандал»,
«Интриги», «слезы героини»,
Но за сто долларов в картине —
Вы не смогли б его найти!!.
Судьбы неведомы пути...
Вот хамство!.. Мучиться, сниматься,
А в результате оказаться
В корзине для негодных лент!..
Ну показали б на момент!..
Так нет — все вырезали!.. Звери!..
Идет домой... И там — у двери —
Находит телеграмму он!..
Как радостный, пасхальный звон,
Звучит коротенькая строчка:
«В семь тридцать Фокс во фраке точка!..»

---

* Сэт — декорация, поставленная в павильоне для съемок. От англ. set (примеч. автора).

** Ginger ale — имбирный эль (*англ.*).

*** Статисты боятся попадать на снимок «крупным планом». Иногда это приносит пользу, если статист попадет в камеру рядом со «звездой» и сцена снимается несколько дней — тогда его зовут опять. Но чаще — статиста рассчитывают, чтобы публика не видела одно и то же лицо на разных «сэтах» (примеч. автора).

И подпись — «Кастинг!..» Срочный «колл!»*
Как жизнерадостный козел,
Он сделал два-три пируэта!..
Душа надеждами согрета!..
Ушла тоска!.. Исчезла лень!..
Ведь «фрак» — пятнадцать «дубов» в день![205]
И коль деньков продержат с десять —
Сто пятьдесят!.. извольте взвесить!
А с «овертаймами»** (как знать!)
И двести может набежать!..
Завел будильник... Спать ложится...
Забыто горе... Сладко спится...
И светлой радости полны
Сегодня русской «экстры» сны!..[206]

Конечно, реальность мало походила на описания стихотворца-любителя. Жизнь всех обитателей Голливуда была пронизана духом состязательного индивидуализма еще больше, чем в остальной Америке. Здесь русским статистам не приходилось и мечтать о цеховой организации, защищающей их права, но все же и тут они в интересах дела объединяются в своеобразные «производственные» бригады и между собой «ведут долгие разговоры о том, кто играет и где и нельзя ли попасть туда же. Рассказывают, что в Лос Анжелесе нередко у одного из счастливых приятелей гостит целая группа безработных... В складчину живут, в складчину питаются, пока не повезет другому, и тогда группа эта переселяется к нему. Но попробуйте предложить им какую-нибудь постоянную работу — вряд ли согласятся, потому что трудно каждому отказаться от почетного звания артиста»[207].

Осмотрительный старожил пытался отговорить соотечественников от опрометчивого переезда в киностолицу: «С каждым днем растет число русских актеров и претендентов на кинематографический престол. Из Нью-Йорка то и дело получаются письма с тысячью и одним вопросом о Холливуде и о возможности устроиться в кино. Сочувствуя всей душой русским труженикам сцены, хочу предупредить их: поездка сюда — самое безнадежное предприятие, самый рискованный шаг. Холливуд — заколдованный круг, в котором один человек делает головокружительную карьеру, а сотни талантливых людей буквально гибнут. <...> “Сентрал кастинг офис” имеет до 12 000 “экстра”... большинство из них имеет солидный опыт, стаж в 10 и больше лет, а между тем в среднем триста человек работают часто, пара тысяч — весьма редко, а остальные, если имеют 25 дней в году, то никак не больше. <...> “Сентрал кастинг офис”, от которого зависит большей частью судьба всякого новичка, не принимает больше новых членов. Настроение в студиях за последние времена неблагоприятное для иностранцев вообще. <...> Дело в том, что американский “экстра” предъявляет свои права. <...> Какое ему дело до русской революции, до эмигрантов, до того, что русскому актеру несладко живется? “Сентрал кастинг офис” — его учреж-

* «Колл» — вызов в студию. От англ. call <звонить> (примеч. автора).
** Overtime — сверхурочное время (*англ.*).

дение, и первым долгом на очереди — он, а затем все прочие. <...> Ни один из старых русских "экстра" не работает больше 60 дней в году в лучшем случае. <...> Правда, климат здесь дивный. Но что нам до климата! Если бы из этой калифорнийской зелени можно было сделать бесплатный салат и хрустальными лучами солнца заплатить за квартиру, пожалуй, стоило бы менять ради климата Нью-Йорк на Холливуд. <...> И недаром здесь говорят, что легче найти золото в Неваде, чем какую-нибудь работу в Холливуде»[208].

В справедливости этих описаний убеждались даже звезды экрана, далекие от забот простых смертных. Например, И. Мозжухин, живя в Голливуде, однажды предпринял любопытный эксперимент, попытавшись самостоятельно найти работу в качестве статиста. «Мозжухин соблюдал строгое инкогнито, обошел ряд крупных кинематографических обществ и нигде не был принят»[209].

Зато для работодателей и кинематографистов местный рынок труда предоставлял неограниченные возможности. Германский режиссер Эрнст Любич описал это положение откровеннее других: «Нельзя себе представить более богатого выбора человеческих типов и индивидуумов, <чем в Голливуде>. Приехавшие сюда из отдаленнейших уголков земного шара, они образуют людской рынок, на котором стерты все сословные перегородки и где котируется только внешний облик человека. Тут вы встретите аристократов, ковбоев, бывших военных, купцов, актеров, циркачей, русских, китайцев, итальянцев, японцев, французов, англичан — все расы, все цвета, все национальности. Каждый мечтает здесь устроить свою судьбу, но большинство остается на всю жизнь статистами. Зато для кинорежиссера этот необъятный выбор человеческого материала представляет исключительные удобства, ибо здесь имеется налицо любое отклонение от нормальной человеческой внешности. Режиссеру не приходится думать о перестройке человеческого материала... И ежедневно эта серая киномасса пополняется новыми людьми»[210].

Очевидно, ничьи вразумления не могли остановить притока новых соискателей экранной славы. Неодолимую тягу эмигрантов к миражам Голливуда описал тот же А. Волошин:

Бушует грозно киноморе,
Гуляют волны на просторе,
В тумане не видать земли...
Актеров русских корабли
Разбиты... Нет в спасенье веры,
И гибнут в тине «атмосферы»*,
Студийного достигнув «дна»,
Былых премьеров имена...
В те дни, когда Судьба нас гнала —
Осело русских здесь немало...
Со всех сторон стеклись сюда
Профессий разных господа:
Газет закрытых журналисты,

* Atmospheres — массовка (*англ.*).

Провинциальные дантисты,
Городовые, повара,
Наборщики, профессора
Врачи, актеры, инженеры
И — орденов всех кавалеры —
Осколки бунта и войны —
Российской армии чины...
Из Вологды, Одессы, Томска,
Из Балты, Петербурга, Омска,
С Байкала и с Днепра-реки —
Сюда сбежались «земляки»...
Со всех сторон Руси великой
Собрался табор многоликий, —
Как видно, все пути ведут —
В «уездный город» Холливуд!..[211]

Среди искателей этого призрачного счастья была, например, Матильда Ганшафт, избравшая себе сценическое имя Мата Ган. В 1920 г. юная москвичка, мечтавшая о карьере актрисы, вышла замуж за обрусевшего француза, бывшего технического сотрудника ханжонковской кинофабрики Латти Флорэна. Оба они мечтали о мировой славе и в мае 1924 г. уехали на Запад. Их первой остановкой был Париж, где Флорэну предложили возглавить русскую кинематографическую академию и одновременно заняться постановкой картин в новообразованном обществе «Аврора-Фильм»[212]. Казалось бы, все складывалось как нельзя лучше, но, как и многие эмигрантские начинания, оба предприятия скончались раньше, чем следовало. Французские продюсеры не проявили никакого интереса ни к проектам режиссера-дебютанта, ни к эффектным внешним данным его жены. Спустя два года семейной паре удалось уехать в Голливуд, где Флорэн, представляясь опытным кинематографистом, безуспешно предлагал свои услуги разным студиям. О жизни семейной пары в Голливуде можно узнать из коротких посланий, которые любящая дочь регулярно посылала родителям в Россию. Разумеется, ее сообщения о благополучной жизни на чужбине были далеки от реального положения дел, но едва ли адресаты догадывались о том, что «актерская работа» супругов была не чем иным, как участием в массовках. Вот что писала Матильда родным в одной из первых американских открыток: «Мамочка! Родимая, шлю свои горячие поцелуи, за Латочку целую тебя, родимая. Сейчас Латочка в студии, вот уже 2-й день как он работает, он получил очень хорошую роль. А самое главное — у нас надежда, что Латочка в недалеком будущем будет опять режиссировать картину. А пока понемногу зарабатываем на жизнь как актеры»[213]. Следующую открытку родные получили через полтора месяца, и в ней дела были описаны с большей откровенностью: «Дорогая моя Мамочка! Спешу сообщить, моя родимая, что мы здоровы и зарабатываем понемногу, что дает свести концы с концами. Надеемся, что Латочка подпишет контракт для постановки картины как режиссер, а пока Латочка работает как актер и пользуется успехом»[214]. Несмотря на все усилия, творческие надежды Латти и Матильды

на Голливуд так и не осуществились, и им пришлось оставить Америку ранней осенью 1930 г. Они вернулись в Париж, где перед ними забрезжили какие-то туманные перспективы[215], но, очевидно, они не сбылись, как и предшествовавшие, а через несколько лет в газете появилось краткое сообщение: «От последствий несчастного случая умер кинематографический режиссер Латти Флорен, начинавший свою деятельность в России. После постановки в Польше фильма из жизни Костюшко покойный уехал с женою в Америку, где работал все эти годы. Из американских его постановок наиболее значительной был фильм "Гримасы жизни". Вернувшись в Европу, Флорен готовил постановку своего сценария "Современная женщина", но внезапная смерть прервала все его планы»[216]. С той поры имена обоих служителей экрана канули в безвестность, о них не ведают историки кино, и лишь семейный архив Ганшафтов сохранил крупицы информации.

Те, кому в Голливуде повезло больше других, старались поскорее забыть о былых мытарствах, хотя об этом им напоминала каждая встреча с менее удачливыми соотечественниками: «Вчера я наблюдал съемку "Анны Карениной" <...>. Я узнал почти всех. Почти все из них уже в течение пяти, шести, семи лет составляют так называемую "атмосферу" при съемках фильм <...>. От 6 до 7 лет! Неужели недостаточный срок, чтобы понять безнадежность своих надежд о славе и деньгах? Нет, недостаточно. До конца дней своих, до глубокой старости солдат холливудской армии уверен, что генеральский чин "за углом"»[217].

Своеобычная жизнь, которую вели киностатисты, была непонятна сторонним наблюдателям, и ее смысл не вызывал симпатий. Их описания саркастичны и неприязненны, но при всей гиперболичности они, по-видимому, недалеки от реальности: «Эта разновидность породы человеческой <...> в Холливуде представлена в десятках тысяч экземпляров. Имеет яркие отличительные от других видов человечества <так!> черты. Состоит из людей всех национальностей, возрастов и... полов <...> К постоянным признакам относятся: вечное беспокойство и настороженность взгляда <...>, небрежность или вылощенность костюма и головы; наигранность движений и тона, пустота разговора, ничем и никем не вынуждаемая прозрачная ложь (особенно в размере гонорара), хвастовство и постоянное, доходящее до страсти желание втереть собеседнику очки и показаться в исключительно выгодном освещении. Бредовая мечта сделаться актером <...> Подобострастность в отношении людей полезных, доходящая до способности сладко улыбаться за полквартала. К периодическим признакам относятся: в период <...> работы — высокопарность тона и неприступность в отношении людей ненужных <...>. Рассеянная забывчивость в узнавании хороших знакомых <...>. Легкомыслие, свободомыслие и игривость в отношении хорошеньких женщин. Сытость и благополучие на лице. В период безработный: скромность, доходящая до застенчивости даже в присутствии людей ненужных и незначительных. Сердечность тона и сетования на несправедливость судьбы и жестокость людей. Скрытая злоба на все окружающее и испепеляющая душу ненависть и зависть в отношении людей работающих, толкающие на сплетню, клевету и инсинуацию. Жажда перехватить деньжонок на обед у первого встречного, игра в прятки с квартирной хозяйкой, требующей уплаты долга уже за три месяца. Джентльменство в отношении женщин. Собачья преданность во взоре в отношении людей, могущих быть полезными. Поиски работы хотя бы в толпе и хо-

тя бы за пять долларов. Голодный и изнуренный вид. В отношении женщин-экстра все изложенное несколько смягчается соответственно мягкости женской души. <...> У "экстра" русской национальности, как у особей более восприимчивых и непосредственных, все вышеизложенные черты выражены значительно ярче и более подчеркнуто, чем у других»[218].

Подобная жизнь далеко не всем была по силам, и время от времени оборачивалась подлинными драмами: «Серьезно болен артист Жорж Германов. Вот уже три месяца, как он находится на излечении в штатном госпитале. Заброшенный, одинокий, всеми забытый и оставленный, он поправляется очень медленно. Болезнь его — нервное потрясение — является продуктом местных условий жизни. Приехав в Холливуд полным веры и надежды на быстрое признание, он, естественно, столкнулся с кинематографической стеной, которую удается пробить одному из десятка тысяч. Очень быстро он познал нужду, которая породила компромиссы, а компромиссы — уколы самолюбия. И вот нужда, болезненное самолюбие, сознание собственного бессилия дали в результате нервное потрясение. <...> Германов, конечно, поправится и будет опять среди нас, но нужно помнить, что некоторое время он будет нуждаться в материальной и моральной помощи. Кто же его поддержит? В Холливуде имеются Общество инженеров, Офицерское общество, Церковный комитет, Дамский комитет и т.д., которые не всегда бывают в состоянии удовлетворить свои собственные нужды. Захотят ли они помочь Германову, не являющемуся членом вышеназванных организаций? <...> Инженер, офицер в случае нужды имеют куда обратиться, а больному актеру Германову приходится надеяться на милость добрых людей»[219].

Исследуя историю русских статистов в Голливуде, следует иметь в виду, что в количественном отношении русские значительно уступали всем прочим национальным группам: их число никогда не превышало тысячи человек, но при этом они заметно выделялись из общей массы — не типажными данными и по обыкновению плохо усвоенным английским языком, но воспитанием, религиозностью, образованностью и манерами, выдававшими благородное происхождение. Более того, в повседневном быту они стремились вернуться к нормам привычной жизни[220]. Эмигрантский гость Голливуда отметил, что «живут русские дружно. Каждую субботу под управлением М. Вавича устраиваются русские вечера, которые чрезвычайно нравятся американцам, усиленно их посещающим. Весь доход от этих вечеров предназначен на сооружение русской церкви в Холливуде. Уже удалось приобрести участок земли, на котором она будет построена, как только соберется необходимая сумма»[221].

Из этих благотворительных акций родился Русский артистический клуб[222], просуществовавший почти до середины 1930-х гг. Он разместился в отдельном, в складчину купленном вместительном особняке с тенистым пальмовым садом[223], в нем работал уютный ресторан с традиционной русской кухней и регулярно проводились художественные выставки, вечера и любительские спектакли. По словам посетителя, «знакомство с персоналом клуба и выступающими в нем артистами показывает, сколь важную роль играет в его деятельности кинопромышленность. Практически каждый русский член клуба так или иначе зависит от кино, а сам клуб в огромной степени зависит от патронажа киноработников. <...> Естественно, что интересы и ценности кинопроизводства стали доминирующими в деятельности клуба»[224].

Русское присутствие в Голливуде было столь заметным, что на него обратил внимание американский славист. На рубеже 1920–1930-х гг. бывший работник YMCA в России Джордж Мартин Дэй провел специальное социологическое исследование среди полутора тысяч русских, осевших в Голливуде и его окрестностях. Он выяснял причины ментальной несовместимости большинства русских эмигрантов с американским образом жизни и его ценностями и задался вопросом: почему же люди, материально зависимые от кинематографической конъюнктуры, которая тиражировала массовые стереотипы, так решительно отказывались от них в собственном быту и демонстративно соблюдали национальные традиции, не конверитруемые в космополитический социум? По его наблюдениям, этот консерватизм основывался на бессознательной стратегии выживания беженцев в чужой среде и на сознательном нежелании с ней ассимилироваться: «Они все еще живут своим прошлым, боготворят и идеализируют его, опасаясь, что их дети вырастут и забудут традиции и культуру старой России»[225]. Собрав уникальный материал о русских обитателях Голливуда, автор пришел к выводу, что их ментальную несовместимость с американской средой «может разрешить лишь время. Этот агрессивный и драматичный конфликт... требует сочувственного понимания. Лишь после его всестороннего изучения и осмысления появятся возможности для взаимного культурного обогащения русских и американцев»[226].

Примечательно, что к русским голливудцам присматривались и в далекой Москве, но этот интерес был вызван классовой идиосинкразией. Советские «оруженосцы пера» язвительно рассуждали о том, что в Голливуде «самоотверженно страдает целая плеяда новых модных киноактеров — бывших русских генералов, эмигрантов и офицерских жен. Страдание облагораживает человека, а резкие складки горечи и печали на лицах эмигранток-актрис и певучие похоронные слова о повешенных бабушках наполняют неожиданной радостью... взоры и сердца американских читателей и зрителей... Генерал Федор Лодыженский с женой Катериной, "труженик-студент" Иван Лебедев, свитский генерал Савицкий[227], полковник Коновалов, очаровательный неизвестный Серж Темов, удиравший из снежной Сибири ("три тысячи миль верхом на лошади") от большевиков, "грустными глазами своими обратившей на себя внимание помощника режиссера и получивший работу в "Голдвин-Филм"[228], воздушная Вера Воронина с "окаменевшим рыданием на лице" и много-много других, десять лет уже рыдающих дворянскими голубыми слезами на груди американского острова, — все они наконец нашли свое призвание: они опять скачут на конях, заседают в штабах, пересчитывают родовой хрусталь, создают армии, воскрешают бабушек, венчаются, спасаются от расстрелов, устраивают маленькие погромы на двести персон. Не важно, что это самообман при свете ртутных ламп, не важно, что где-то за океаном растет новая, не нуждающаяся в них молодая, советская Россия, не важно, что они сами себя давно уже похоронили вместе с бабушкой, — важно, что за самообман платят деньги, платят долларами, платят хорошо и даже кормят <...>. Живые призрачные тени эмигрантов блуждают в голливудских гостеприимных ателье, получают деньги, играют на полный надрыв и воскрешают "потрясающие голым ужасом минувшие дни борьбы своей за горячо любимую родину". <...> Белогвардейские "герои" горестно отдают за доллары пышные хвосты своего прошлого, потом отращивают их вновь, опять продают со слезами на поседевших ресницах и опять отращивают...»[229]

Как и в Европе, русские военные были на особом счету у голливудских продюсеров — те считали их неподражаемыми типажами в батальных эпизодах и авторитетными экспертами по национальному быту[230], тогда как соотечественники небезосновательно почитали их за влиятельных благодетелей при найме на работу[231]. Весной 1929 г. режиссер Льюис Майлстоун снимал звуковой фильм — экранизацию знаменитого романа Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» и привлек к постановке немало русских[232]. А. Волошин, привлеченный к съемкам в качестве статиста, записал тогда в дневнике: «Уже пять недель "воюю" я с воображаемыми французами и провожу дни, а подчас и ночи в "германских казармах", то на плацу, то в "старинном немецком городке", то в "разрушенной французской деревне", то в "окопах", то в "тылу"... Нас, русских, в этой картине работает около 30 человек, из которых большинство — бывшие русские офицеры Российской Императорской армии. И по иронии судьбы мы изображаем тех самых врагов, с которыми дрались когда-то на подступах к Варшаве, под Лодзью и в лабиринте Мазурских озер. <...> Встретил я среди работающих в картине немцев одного баварца, который в июне 1916 года был в Железной германской бригаде, защищавшей станцию Барановичи от упорных атак того самого русского Гренадерского корпуса, в котором я тогда служил. <...> Может быть, и он был там!.. В конце концов, мир удивительно мал... Коробочка... И часто — с сюрпризами!! <...> Мы, русские, стараемся "словчить"... И уже на утреннем распределении работы стремимся в "санитары", "тяжело раненные", "военнопленные" или в "обоз" и, на худой конец — "в артиллерию"... Пехотную же службу презираем, ибо одно снаряжение весит около 50 американских фунтов (т.е. более 22 килограммов! — *Р.Я.*). Да к тому же еще и винтовка!.. <...> Работа утомительная... И особенно плохо приходится, если съемка происходит во время дождя. Дождь, само собою разумеется, искусственный, значит, во много раз неприятнее настоящего, природного. К настоящему можно как-то приспособиться — он падает в одном только направлении... Как-то повернешься, пригнешься, чем-то прикроешься, смотришь — вымочило сверху, а внутри, под верхней одеждой сухо... С искусственным же ничего не поделаешь: 7–8 вышек и 3–4 пожарных шланга льют на нас со всех сторон реки воды... И воды — холодной! А несколько аэропланных пропеллеров раздувает эту воду в мельчайшие брызги так, что пронизывает насквозь. <...> На днях мы снимались в "сэте", изображавшем полуразрушенный собор и кладбище. Прогремел тяжелыми коваными колесами артиллерийский дивизион, и потянулись за ним ряды пехоты... Кухни... Патронные двуколки... Обозные повозки... <...> Потом были взрывы бомб "с неприятельского аэроплана"... злые отблески огня... грохот, клубы серо-черного дыма... стоны раненых... крики тревожных команд... В результате — замечательный кадр и... исцарапанное осколками лицо режиссера Л. Майлстоуна. Вообще, съемки военных картин — работа далеко не безопасная. <...> Майлстоуну (пока что!) везет: всего 4 раненых, да и то легко. Как говорится, "остались в строю" и продолжают... получать свое жалованье... Несмотря на такое "везенье", Майлстоун все время нервничает. Правда, все снятые сцены вышли превосходно и все говорит за то, что картина будет иметь потрясающий успех, но в картине нет обязательной для Америки любовной истории... В этом большая трудность и риск. <...> Кто посмотрит эту картину — не захочет больше воевать. Вот мое впечатление от того, что я вижу на съемках... Через несколько дней мы едем в

<...> специальный военный “кэмп”*: окопы, траншеи, проволочные заграждения. Там нас ждут фугасы, взрывы снарядов, атаки, контратаки, аэропланные бомбы, удушливые газы, штыковые бои и прочие “развлечения” военного времени. <...> Ехать что-то не хочется. Неохота попадать в тот неизбежный процент раненых, который неизбежен во всякой военной фильме. Обидно было бы взорваться на бутафорском фугасе после того, как выскочил целым из настоящей войны, тянувшейся для меня почти шесть лет»[233].

По каким-то причинам один из военных консультантов — Федор Лодыженский — обратил на себя особое внимание советских журналистов: «Бравый лейб-гвардии служака, несомненно, еще может пригодиться на своем веку в качестве... киноспеца. В заграничной кинематографии, можно сказать, эпидемически растет спрос на эмигрантскую лейб-гвардию. <...>. Для американской кинематографической компании “Универсаль Пикчер Корпорэйшн” режиссер Дмитрий Буховецкий ставит “Полуночное солнце”. Роман — из жизни русского царского двора до войны. Режиссер, испугавшись тонкостей “царской” жизни, в качестве источника привлек эмигранта, бывшего полковника лейб-гвардии Лодыженского»[234]. Исследовательница, подробно описавшая этого человека в содержательной работе о русском Голливуде, справедливо полагает, что «генеральское прошлое Лодыженского было, скорее всего, выдуманным, а генеральское звание он получил от голливудских имиджмейкеров», и вообще считает его «очаровательным пронырой и балагуром»[235]. Материалы эмигрантской печати представляют эту колоритную фигуру еще более выпукло[236]. Летом 1926 г. он принял американское гражданство и превратился в Теодора Лоди: «Этой перемены требуют американские предприниматели ввиду трудности произношения русских длинных фамилий»[237]. Специализируясь на консультировании «русских фильмов», на съемочной площадке он был рядовым исполнителем, не имевшим права голоса[238], а потому легенда о его бунте против режиссерских искажений национальной истории и быта в фильме «Волжский бурлак», после которого будто бы Лодыженский был заменен на более сговорчивого эксперта, выглядит маловероятной[239]. Зато достоверно известно, что через год, консультируя фильм «Казаки», он был отстранен от работы: «Представитель компании “Метро-Голдвин-Майер” заявил, что генерал Лодыженский не будет впредь допускаться к работе в студиях компании. Против него были выдвинуты обвинения в антисемитизме»[240]. Не всем нравился и Лодыженский-актер. Его участие в комедии «Они должны были увидеть Париж» вызвало горячее возмущение соотечественника: «В его исполнении “великий князь” напивается, ложится в одну кровать с пьяным американцем, пробует на балу решительно все блюда, превращается из “Михаила” в “Майка” и вообще ведет себя весьма недостойно. Все мы помним, что Лодыженский прибил у своего ресторана “Russian Eagle”** двуглавого орла и благодаря этому его ресторан имел большой успех. И теперь вдруг такое выступление против того же двуглавого орла, который служил ему и в России и в Америке основой благополучия. Это, кажется, первый случай, когда офицер русской армии позволяет себе так издеваться над теми, кому он служил и благодаря кому он возвысился»[241].

* Camp — лагерь (*англ.*).
** Русский орел (*англ.*).

Безусловно, самым эффектным итогом тесного общения голливудских режиссеров с русскими статистами следует считать фильм Джозефа фон Штернберга «Последний приказ», поставленный по сюжету Эрнста Любича. Отсылая читателя к содержательному анализу этой картины, проделанному О. Матич[242], приведем отзыв эмигранта, отличающийся от ретроспективных суждений, поскольку в нем есть детали, ускользающие от современного зрителя: «Сюжет <...> составлен по обычному холливудскому рецепту: генералу прибавлен титул “главнокомандующего и великого князя Сергея Александровича”. К событиям политического характера добавлена невероятная романическая канва и смешан ряд инцидентов, происходивших с разными лицами. Так, “великий князь Сергей Александрович”, враждующий с Николаем II, попадает в руки восставшей толпы на одной из железнодорожных станций. Здесь режиссер воспроизводит весьма эффектную сцену растерзания чинов его штаба рассвирепевшей толпой (заимствовано из описания гибели генерала Духонина). Сам “Сергей Александрович” влюблен в революционерку и спасает ее от гибели после того, как она пытается застрелить его. Затем она, в свою очередь, спасает его из рук толпы и он попадает... в Холливуд. Там бывший революционер Лео Андреев, ставший режиссером, выбирает “Сергея Александровича” для исполнения роли генерала в русской картине. Сюжет необычайно фантастичен, но отдельные сцены и игра артистов очень хороши. Прекрасно играет генерала Эмиль Яннингс, дающий незабываемые типы <так!> главнокомандующего в дни величия и несчастного беженца, воодушевляющегося в последний раз при изображении в русской картине генерала. Попутно в картине даны сцены, дающие почти полное представление о технике съемок в Холливуде. Даны сцены давки 500–600 русских статистов-бородачей у ворот студии “Парамаунт”, раздача им шинелей, сапог, ружей, фуражек. Возле окошек, у складов с грудами обмундирования толкаются, дерутся, спеша на сцену, — русские офицеры и солдаты. Показаны сцены собирания статистов, увода их в гримировочные <...>. Приносят “электрические солнца”, появляются киносъемщики, режиссер со штабом спецов и помощников устраивает искусственный ветер и снежный буран. В картине играет много русских: Сталина играет Волошин, адъютанта великого князя — Н. Сусанин, денщика — М. Визаров, чинов штаба — Н.Н. Коновалов, кубанский казачий генерал Савицкий, Н. Коблянский, полковник Ал. Иконников <...>. В качестве статистов участвует почти весь русский Холливуд»[243].

Примечательно, что мифотворчество режиссера охотно перенял и исполнитель главной роли Э. Яннингс. Он неустанно превозносил журналистам личные и профессиональные достоинства русских статистов и, пересказывая их биографии, едва ли задумывался об их правдоподобии: «Голливудский статист — самый колоритный персонаж в мире. Он совершенно не похож на европейского прежде всего тем, что тамошний — безродный бродяга, тогда как здешний мог бы украсить любой светский салон. Все это абсолютно подлинные типы. Возьмите технического советника картины Николая Коблянского, который также играет в ней маленькую роль. Он был членом Художественного совета императорских театров в Санкт-Петербурге и депутатом Государственной думы с 1912 по 1917 гг., он свободно говорит по-английски, по-французски, по-испански, попольски и по-украински. В этой картине работает подневным статистом Вячеслав Савицкий. В России он был генералом кубанских казаков, а теперь он — рядовой армии голли-

вудских статистов. В этом же положении генерал Александр Иконников. Он носит боевой Георгиевский крест за отвагу и дрался в армии Колчака за каждую пядь земли от Омска до Владивостока»[244].

В другом интервью актер преподнес еще более фантастическую историю: «Я теперь играю в фильме "Последний приказ" роль русского генерала, а этот самый генерал в Голливуде в этом же фильме выполняет роль статиста. На прилагаемой в "Uhu"* фотографии персонажа, с которым я разговариваю, изображен известный русский генерал, числившийся в свите Николая II. Это генерал Трепов, на которого было возложено руководство охраной государя. Теперь он в качестве статиста за 7 ½ долларов в день выступает в роли одного из моих генералов, и я был совершенно потрясен, когда во время одной из съемок он мне представился и сказал, что я, в сущности, увековечиваю на фильме его личную биографию. Вы, вероятно, знаете, что Голливуд кишмя кишит русскими генералами, офицерами, статскими советниками и т.п., и в моем фильме все роли офицеров исполняются исключительно русскими»[245].

Вообще, 1928 г. оказался самым благоприятным для русских голливудцев, хотя многие из них этого наверняка не заметили из-за будничной суеты: «Русская колония в кинематографической столице сильно увеличилась за счет людей, приехавших из Сан-Франциско и Сиэттла в поисках счастья и солнца. Еще год тому назад число русских, занятых в кинематографической индустрии, едва достигало сотни человек — сейчас же число это увеличилось во много раз. Положение вновь прибывших — очень и очень затруднительное: устроиться сколько-нибудь в кинематографе чрезвычайно трудно ввиду переполнения Холливуда людьми, съехавшимися со всего света в поисках экранной славы. Особенно тяжело положение молодых девушек, которые, веря в свой талант и счастье, бросают дома и едут в Холливуд. Все их попытки попасть на экран разбиваются о непроницаемые стены студий, деньги уходят, найти какую-нибудь другую работу довольно трудно, и в результате несчастные становятся во многих случаях жертвами авантюристов, которыми кишит Холливуд[246]. <...> Благотворительные общества Лос Анжелеса и Холливуда заняты оказанием помощи неудачным "звездам", а также содействием отправки их на родину. В общем, положение здесь напоминает отчасти положение в Монте-Карло, где счастье одного строится на бесчисленном множестве трагедий других. Для того чтобы работать в Холливуде, необходимо иметь знакомства и связи. Без этого шанс на успех равен почти нулю. Здесь знакомство — это все. Талант, способности и т.д. без наличия связей совершенно не применимы в кинематографической индустрии. Русские в массе поставлены в такое же положение. Американцы относятся к иностранцам вообще, а к русским в особенности чрезвычайно неодобрительно. Каждый новый человек рассматривается как будущий конкурент, и то обстоятельство, что шансы иностранцев в Холливуде более значительны, чем шансы американцев, только содействуют обострению враждебности. <...> Природные американцы, лишенные в значительной степени художественного чутья и богемной закваски, чувствуют себя чужими в обстановке кинематографической богемы. Им кажется диким и странным, что люди могут жить чем-то иным, чем погоня за долларом. Их убивает неопре-

* Берлинский иллюстрированный еженедельник.

деленность и переменчивость холливудской жизни. Они здесь, у себя на родине, — чужие. <...> Большинство русских в Холливуде — беженцы из Европы и прибыли сюда из Нью-Йорка. Харбинцев и сибиряков очень немного — большинство их осели в Сан-Франциско и Сиэттле. Многие пустили глубокие корни — обзавелись недвижимым имуществом, домами, землей, обстановкой, женами и детьми. И конечно, — автомобилями; автомобиль — необходимый атрибут американской жизни. <...> Вообще, русские завоевывают все более и более прочное положение в американской столице искусства. И все больше и больше разрастается русская колония Холливуда — отовсюду слетаются все новые и новые лица, привлеченные сюда золотыми огнями кино. Большинство из них ждет горькое разочарование и целый ряд непредвиденных огорчений и трудностей, но это останавливает немногих — приманка слишком велика, и слишком велик приз для выигравшего, и каждый человек, в конце концов, игрок по натуре. <...> Русские, со свойственной им приспособляемостью, освоились в Холливуде и перенесли в столицу “Великого Немого” частицу своей далекой родины»[247].

Так же как и в Европе, приход звукового кино поставил русских актеров и статистов на грань физического существования: «Еще недавно русские статисты устраивались лучше других, но с переходом к “говорящим картинам” благополучие их рухнуло, как карточный домик... Теперь статисты комплектуются почти исключительно из профессиональных актеров — американцев и англичан, т.к. для участия в съемках нужно обладать безукоризненным произношением и дикцией. <...> Потрясения эти отозвались на русской колонии Холливуда самым печальным образом: она поредела, и уровень ее материального благополучия, никогда не бывший высоким, понизился еще более. <...> Статисты бегут кто куда. Кинематографическая столица уже не привлекает русских искателей счастья»[248]. По рассказу одного из беглецов, актера Якова Нерадова, «в связи с полным вытеснением немых картин звуковыми положение русских, работавших в кино, стало почти безвыходным. <...> Из Холливуда русские уже бегут. Часть направляется в Сан-Франциско, часть едет в Нью-Йорк»[249]. А. Волошин, предпринявший весной 1931 г. лекционный тур по европейским странам с рассказами о чудесах заокеанской цивилизации, рассказал: «Еще недавно — до прихода звукового фильма — русским жилось неплохо. Кое-кто выдвинулся, большинство зарабатывало регулярно, снимаясь статистами. Звуковой фильм — как и в Европе — перетасовал все карты. Положение русских работников кино заметно ухудшилось. Многие занялись другой работой; остальные пробиваются как могут»[250].

Осенью 1930 г. нью-йоркские эстрадные артисты Зинаида Николина и Адя Кузнецов нарисовали еще более мрачную картину: «Они там выступали в концертах, на экране и за четыре месяца набрались впечатлений... Холливуд самый неверный город в мире. Там нет ничего постоянного, ничего устойчивого. Жизнь артистов в Холливуде — это жизнь бабочек-однодневок. Сегодняшний кумир — завтра уныло стучится в двери студии и не находит отклика. <...> Что после этого сказать о русских артистах? Их положение весьма напоминает знаменитый монолог в “Евреях” Чирикова. Монолог этот начинается и кончается словом: “Голодают”. Один, два играют, остальные — голодают. <...> И рады вырваться, да не могут, ибо проезд стоит денег. Говорящая фильма убила актера-иностранца, в том чис-

ле и русского. <...> Главное — язык. Без языка нет экрана. <...> И Холливуд закрыт для русского актера. И кажется, навсегда»[251].

Осенью следующего года стало очевидно, что «невесело живется русским в столице кинематографии. <...> Прошли золотые денечки заработков, когда казаков-певцов брали нарасхват. Балалаечники в киностудиях получали по 10 долларов в час. Прошли золотые денечки, когда для русских фильмов брали большей частью только русских, зарабатывавших до 150 долларов в неделю. Все отошло в область предания. Положение русских эмигрантов в Холливуде теперь можно считать катастрофическим. Еще два года тому назад русский технический директор на съемках фильмов с русским сюжетом был хозяином положения. <...> Сегодня технический директор не в состоянии помочь горю русских. Сейчас в студиях вместо обычных нескольких сот "экстра" работают 50 человек и меньше»[252].

По свидетельству историографа, «"Великий Немой" заговорил, и заговорил по-английски. А русские артисты с английским языком не в ладах. Да не только русские артисты. Американцы, которые благополучно играли в немых картинах, оказываются не у места в говорящих. То произношение не годится, то дикция не сценична. Холливуд бросается к расплодившимся, как кролики, преподавателям дикции и выразительного чтения. Русские в суматохе. Акцент исправить почти невозможно, а какой русский артист говорит по-английски без акцента? Но проходит некоторое время, и положение разъясняется. По ходу сценариев в картинах имеются действующие лица — иностранцы: русские, французы, немцы — неважно, какой национальности. И русские артисты начинают играть французов и немцев. Происходит "чистка", после которой остаются опять-таки только настоящие артисты. Кино, приближенное к театру, требует от своих артистов если не таланта, то во, всяком случае, способностей, и отсутствие их не прикроешь никаким "императорским" титулом»[253].

К концу 1930-х гг. колония русских голливудцев сильно поредела. В ней остались лишь самые удачливые и стойкие профессионалы экрана. Помимо церкви и частных вечеринок, их иногда собирали режиссеры на массовках кинопостановок «Завоевание» или «Приключения Робин Гуда», но эти поводы были случайными и уже не требовали былого единения. Гостья Голливуда отметила, что «русские удовлетворяются немногим, но и они, вкусив сладость легкого заработка, уже отравлены неожиданной удачей. Их так же, как всех игравших в киностудиях, притягивает блеск прожекторов, лотерейная удача славы, денег, приема в общество таких же счастливцев. Сотню или две русских заворожил экран. Счастье может быть кратковременным или продолжительным, но оно должно выпасть в этой лотерее. Может быть, в киностудии взгляд режиссера неожиданно решит судьбу, может быть, удачу принесет телефонный звонок... Для этого стоит сидеть дома месяцами, часто впроголодь»[254].

В августе 1936 г. русские голливудцы, подобно своим европейским собратьям по ремеслу, решили наконец организовать собственную профессиональную гильдию, тем более что к этому их подталкивали серьезные причины: «В Холливуде уже много лет чувствуется отсутствие "юниона* русских статистов". Почти все национальности имеют свои "юнионы", есть немецкий, французский, даже — сирийский. Русские же разбиты на груп-

* Union — союз (*англ.*).

пы и до сих пор не имеют центрального учреждения, в котором “кастинги” студий могли бы найти списки и фотографии всех русских, работающих в киноиндустрии. Сейчас вызовы русских на студийную работу случайны и работа распределяется среди русских очень неравномерно. Вызовы поручаются отдельным лицам, не связанным ни с какой организацией. В русские картины статистов вызывают “технические советники”... Иногда право вызова дается студией людям совершенно непопулярным в колонии. Такие люди в собственных интересах добиваются от “кастинга” какой-либо студии поручения “разыскать и вызвать русских типов” и вызывают только своих знакомых, извлекая попутно из этих вызовов материальную пользу для себя. И вообще — стремление давать работу только “своим” наблюдается почти во всех случаях, когда право вызова предоставляется не организации, а отдельному лицу. Мало кто бывает беспристрастен, и редкие исключения только подтверждают это правило. О “централ кастинге” не приходится уж и говорить. Там вызовы делаются определенной группе русских, работающей более или менее постоянно, а остальная масса по году не имеет ни одного вызова. Есть зарегистрированные “экстра”, имевшие последний вызов в начале 1935 года! Правление Русского общества взаимопомощи в Лос-Анжелесе поставило себе задачу создать такой “юнион”, который объединил бы всех русских статистов и давал бы работу, не считаясь с личными симпатиями и антипатиями. Американские учреждения, как правительственные, так и частные, всегда больше считаются с организациями, чем с отдельными лицами, и при наличии русского “юниона” не будут иметь места такие уродливые явления, как вызов иностранцев в чисто русские картины. Для создания такого “юниона” и признания его “кастингами” студий общество уже вошло в контакт со многими влиятельными лицами и заручилось обещанием содействия в предоставлении работы русскому “юниону”. <...> Работа “юниона” будет вестись под контролем общества и ревизионной комиссии, что исключает всякую возможность предпочтения одних перед другими и гарантирует справедливое распределение полученных от студий вызовов»[255].

Несмотря на то что идею организации цеха русских статистов поддержали многие влиятельные в киностудиях соотечественники, из этого ничего не вышло: очевидно, частные интересы, амбиции и свойственные эмигрантским колониям личные конфликты воспрепятствовали юридическому оформлению этой структуры. По-видимому, памятуя об этой неудачной инициативе, в следующем году тот же А. Волошин предостерегал новых искателей голливудского счастья: «Для тех, кто посейчас живет во Франции, Сербии, Болгарии, Чехословакии или работает в “шопах” Нью-Йорка, Чикаго и Канзас-Сити, — Калифорния до сих пор горит путеводной звездою!.. Она тянет их к себе так же, как тянула когда-то русских гимназистов, начитавшихся Майн Рида и Фенимора Купера... <...> Им кажется, что достаточно сюда приехать и зайти в первую встретившуюся на пути студию, чтобы их приняли с распростертыми объятиями, купили у них сценарии и дали бы им возможность проявить свои таланты, сыграть большую роль... <...> Некоторые из них “фотогеничны”... Они показывают вам пачку любительских, а иногда и профессиональных фотографий и говорят:

— Посмотрите, как я прекрасно выхожу! Мне сняться бы в одной только картине, и карьера будет сделана!

Те, что поскромнее, говорят:

— Я не собираюсь сделаться "звездой"... Я удовлетворюсь работой статиста... 11 долларов в день — тоже деньги! Работая дней 20 в месяц, я буду зарабатывать около 50 долларов в неделю! Мне достаточно, а работа статиста гораздо легче и приятнее, чем фабричный труд!

Таковы их мечты... А вот печальные факты... <...> Чтобы попасть в "экстра", как называют здесь всех тех, кто изображает "атмосферу" в холливудских студиях — необходимо:

1) состоять членом актерского "гилда"* и 2) быть зарегистрированным в "Централ кастинге", т.е. в том полуофициальном учреждении, которое вызывает на работу всех холливудских статистов. Записаться в "гилд" может всякий. Для этого достаточно подать заявление и уплатить около 30 долларов. Но "гилд" — никому работы не дает...

Вызов в студию производится только через "Централ кастинг", а регистрация новых "экстра" закрыта в нем уже два года, так как зарегистрировано около 15 000 человек, т.е. в несколько раз больше того количества, которое может быть вызвано на работу даже в том случае, если все студии будут делать картины с огромной толпой и народными сценами...

Правда, я знаю двух русских, которые благодаря большой протекции и рекомендательным письмам, полученными ими от больших режиссеров и влиятельных продюсеров, были все же записаны в "Централ кастинг" год тому назад. Это было сделано в виде исключения, так как оба они — "типы": у обоих маленькие французские бородки, усы и довольно длинные седые волосы. Оба они прекрасно подходят для "докторов", "музыкантов", "профессоров", "судей" и "дипломатов" прошлого столетия. Потому-то их и записали, сделав предупреждение, чтобы они не брили бород и отнюдь не меняли бы облика... И что же — за 12 месяцев одного из них вызвали 3 раза, а другого — 6... Один заработал немного больше 30 долларов, другой — около пятидесяти... Как видит читатель, "не стоило и огород городить"! Конечно, есть статисты, зарабатывающие по 200–300 долларов в месяц. Но таких всего-навсего 250–280 человек, так называемых "дресс-экстра". Из них половина — мужчины, имеющие прекрасные фраки, цилиндры и смокинги, половина — женщины, у которых имеются дорогие меха и очень эффектные бальные туалеты. Эти получают 16 долларов 50 центов в день и работают более или менее регулярно... Но попасть в эту "касту" очень трудно, я скажу даже — *почти невозможно*! Рядовой же "русский экстра" влачит довольно печальное существование. Он получает 5,50, 8,25 и 11 долларов в день и является рабом телефона "Гарфилд 3711". <...> И, несмотря на все эти "невозможности" — "ищут, идут прохожие"!.. Со всех сторон Америки, да что там — со всех сторон мира течет в Холливуд широкая река всех этих "мечтателей", чающих движения воды, денег и славы... Летят, как бабочки на огонь... И никаким предупреждениям не верят. Сладостный обман дороже для них, чем "тьма горьких истин"...»[256]

Впрочем, не лучшей была доля русских статистов и на Восточном побережье. Летом и осенью 1934 г. в Нью-Йорке проходили съемки игрового фильма о русских американцах*. По описанию репортера, в назначенный для отбора кандидатов день «у зданий "Парамаунта" улица была буквально запружена толпой русских (ба, знакомые все лица!)...

* Guild — гильдия (*англ.*).

** Это был фильм «Однажды лунной ночью» режиссера Бена Хекта.

К подъезду здания протолкнуться нельзя. Из окон на верхних этажах выглядывают “счастливцы” и “счастливицы”... На улице шум, галдеж, крики... Меня обступают со всех сторон, просят замолвить слово перед “кем следует”... С большим трудом протискиваюсь ко входу. Меня пропускают, и я на лифте поднимаюсь на второй этаж. Вдоль длинного коридора, как в отеле, по обеим сторонам — ряд просторных и светлых комнат. Это — уборные артистов и артисток экрана. В трех из этих комнат разместились уже несколько десятков русских мужчин, женщин и детей: мужчины — в одной, женщины и дети в двух других. Многие — в русских и цыганских костюмах, некоторые танцовщицы — в трико. <...> Бен Хект искал больше всего “типы”.

— Мне нужны русские с бородами... — говорил он мне.

— Попробуйте выписать их из России, — пошутил я.

Русских с бородами нашлось среди явившихся всего несколько. Среди них выделялись ген<ерал> Фотенгауэр, пр<исяжный> пов<еренный> Н. Измайлов, д-р Эпфельбаум. Было также несколько “корявых типов”. В течение нескольких часов перед нами прошло более тысячи человек, из которых было принято и сфотографировано более 400. Это не значит, что они уже окончательно “прошли”. После испытаний фотогеничности и голоса многие из этих 400 будут, вероятно, забракованы. <...> Какова будет оплата артистов и статистов? Статистам — от трех до пяти долларов в день (“на всем готовом”), артистам, певцам, музыкантам и т.п. — не больше десяти. Работы будет недели на четыре-пять. Потребуется около шестисот русских»[257].

После того как съемочная группа перебралась на «натуру» в окрестности Нью-Йорка, на съемочную площадку попал один из кандидатов в статисты, описавший свои необычные впечатления от увиденного: «Странное, я бы сказал, ошеломляющее впечатление производит на новичка вся сложная процедура и обстановка съемки под открытым небом — словно попадаешь в другой мир, в царство призраков и особых теней и света... Декоративная обстановка места действия, волны искусственного света в странном сочетании с натуральным и актеры, говорившие и действовавшие, как марионетки, направляемые искусной рукой, создавали впечатление сказочности, чего-то волшебного, что должно вдруг растаять и исчезнуть»[258].

Иллюзия приобщения к сказке рассеялась к концу дня. Оказалось, что будущих «экстра» привезли всего лишь на смотрины режиссеру. «Сначала выбрали 16 видных русских общественных деятелей на роли полковников и генералов, но потом сцену с генералами решили сократить, и 7 из них “разжаловали” в лакеи, а одного — в большевицкие комиссары. Теперь мы держим себя настороже с этим комиссаром, но до кровавых столкновений, конечно, не дойдет... Характерное явление: нас вызвали телеграммами, везли за 60 миль двумя автобусами и частными автомобилями, кормили, поили, но мы буквально ничего не делали и были лишь зрителями. Правда, на нас мельком взглянули, осмотрели, как товар, распределили по ролям и отвезли снова в Нью-Йорк, где 5 портных сняли с нас мерки и будут шить костюмы генералов, солдат, лакеев и пр.»[259]

Нам неведомо, как сложилась экранная судьба этого волонтера, зато известно, что съемки картины по разным причинам затянулись почти на год, а ее выпуск на экран чуть было не отменился: «Теперь уже можно сказать с уверенностью, что фильма из русской

жизни, которую крутили прошлым летом для "Парамаунта"... при участии нескольких сот русских, нью-йоркского экрана не увидит. Она положена "на полку" в архивах "Парамаунта". Есть маленькая возможность, что ее будут показывать в захолустных городках... <...> Она была уже назначена к демонстрированию в нью-йркском "Парамаунте" на 18 января. Потом отложили день выпуска: потребовались будто бы некоторые изменения и пересъемка двух-трех сцен...» Оказалось, что выпуск картины задержался из-за внешних причин. Накануне премьеры режиссер получил официальный запрос: «"До нас дошли сведения о поставленной вами фильме на сюжет гражданской войны в России с участием многих представителей местной белой эмиграции. Нам также передали, что сюжет этой фильмы — явно антисоветский. Мы, конечно, не можем запретить выпуск ее в свет, но, принимая во внимание советско-американские дружественные взаимоотношения, мы будем признательны, если вы обсудите вопрос о демонстрировании этой фильмы с этой точки зрения..." Таково, в общих чертах, содержание письма, которое было получено Хектом от советского консула Толоконского. Последовали "нажимы пружин" из Вашингтона, было пущено в ход влияние видных представителей Советско-американской торговой палаты, засуетились в дирекции "Парамаунта", имеющей виды на выгодные киносвязи с СССР, и решили пожертвовать 320 000 долларами...»[260] Все же Хект рискнул выпустить фильм на экран, но благодаря усилиям недоброжелателей критиками и зрителями он был встречен прохладно и прошел почти незамеченным.

Завершая наш исторический экскурс в историю русских киностатистов, отметим, что это экзотическое занятие не прервала даже Вторая мировая война. По ее окончании это занятие «по наследству» перешло к эмигрантам новой волны, воспользовавшихся тем, что что на Западе возобновилось производство «русских» фильмов. Важное свидетельство на этот счет оставил Ю. Анненков, отметивший интересное смешение эмигрантских поколений на итальянской съемочной площадке в 1948 г.: в съемках костюмного боевика «Калиостро», помимо русского постановщика, сценографа и ведущих исполнителей, участвовали «княгиня Вяземская, княгиня Васильчикова, князь Волконский, граф Орлов, а также — два русских генерала, восемь русских полковников и около шестидесяти других русских статистов, среди которых — двенадцать советских "ди-пи"*... и даже один русский эмигрант-священник»[261]. Волны истории периодически прибивали к съемочной площадке разные волны русских беженцев. Она не только давала им средства к существованию на чужбине, но стала знаковым местом встречи разных поколений эмигрантов. Таким образом многократно была подтверждена актуальность ремесла киностатиста в культурной истории Зарубежья.

* DP, displaced persons — перемещенные лица; беженцы, жители оккупированных областей Восточной Европы, вольно или невольно попавшие на Запад (*англ.*).

«АМАЛЬГАМА ДВУХ ЧУЖДЫХ ДРУГ ДРУГУ СТИХИЙ»: РУССКИЙ ВКЛАД В ФИЛЬМ «НАПОЛЕОН»

В прошлом о работе русских эмигрантов во французском кинематографе 1920–1930-х гг. западные исследователи писали скупо и неохотно. Дж. Лейда, например, считал, что уже к середине 1920-х гг. их вклад в него «был настолько ассимилирован, что стал неразличим»[1]; другие же предпочитали вовсе обходить эту тему. Авторитет специалистов и общие стереотипы в отношении «белоэмигрантов», сложившиеся не без влияния советских идеологических клише, надолго погасили научный интерес к русскому кинотворчеству во Франции, и он возобновился лишь в последние годы[2]. Знаток вопроса Л. Боргер считает, что в прошлом историки сознательно приуменьшали роль и значение русского кинотворчества во Франции, хотя в эти годы эмигранты-кинематографисты были весьма активны: они формировались в группы, распадались и вновь собирались, как только этому способствовали обстоятельства. Свою оценку он подкрепляет свидетельством эмигранта Виктора Майера, сотрудничавшего с французской прессой: «Если мы обратимся к причинам, почему так много русских вовлечено в международный <кино>бизнес, то увидим, что за этим стоят социальные причины. Изгнанные из своей страны, временно бесподданные <...>, они живут достаточно маленькими колониями, сохраняя свой язык и обычаи. Кочуя из страны в страну, они всегда и везде ищут своих и ведут дела прежде всего только с ними»[3].

Этому историческому комментарию стоит доверять, но и он требует корректив: артистический мирок русского Парижа с его «родовыми» признаками эмигрантской ментальности время от времени переживал идеологические размежевания, публичные скандалы, личные конфликты и т.п.[4], однако в целом мало чем был связан с эмигрантской колонией. Его кинематографическое подразделение скорее можно считать автономной «секцией» космополитического кинособщества Франции, выступавшей к тому же под разными флагами — в зависимости от производственной конъюнктуры. Едва ли не самый яркий и значительный пример такой мимикрии — фильм «Наполеон». Его творец, выдающийся французский режиссер Абель Ганс, высоко ценил своих русских сотрудников, однако со временем историки кино свели их участие в картине к нескольким актерам второго и третьего планов, техническим сотрудникам и безымянным статистам. Британский ис-

следователь К. Браунлоу, много лет изучавший историю картины, восстановил подробности этой беспримерной творческой и производственной драмы[5] и назвал эмигрантов ее «невоспетыми героями»: «Русские имена в титрах составляли лишь часть "белых русских", участвовавших в создании фильма. Удивительно, что люди, пострадавшие от одной революции, проявили столько преданности и умения в воссоздании другой. А если вспомнить о репутации Наполеона в России, их энтузиазм кажется совершенно необъяснимым. Однако причина этого проста. Когда Ганс пришел в студию <"Сине-Франс-Фильм">, он получил в наследство большую часть ее русской "семьи". Ганс любил работать с русскими, потому что они были очень надежными. "Мне действильно нравились русские, — вспоминал Ганс, — потому что в них не было французской фривольности. Но, — добавил он, — им не хватало крыльев"»[6].

Указание киноисторика на то, что русские сотрудники были ведущей силой компании «Сине-Франс-Фильм», совершенно справедливо[7], однако их участие в постановке «Наполеона» не сводится к функции заурядных исполнителей чужой воли. «Русский след» в «Наполеоне» представляет немалый интерес и заслуживает более пристального рассмотрения. Архивные и печатные материалы Зарубежья, прямо или косвенно связанные с движением фильма к экрану, укрупняют те или иные детали и обстоятельства работы, открывают новых ее участников, проясняют непростые взаимоотношения создателей картины и, наконец, отражают эволюцию эмигрантской рецепции этого кинопроизведения во времени.

* * *

Русская печать Парижа обратила внимание на этот кинопроект Абеля Ганса далеко не сразу, поначалу, видимо, считая его очередным костюмным опусом из рода тех, что в изобилии тиражировались тогда европейскими киностудиями. Если французская пресса активно обсуждала самый оригинальный и амбициозный проект национальной кинематографии еще с конца 1923 г., то эмигрантские издания вскользь упомянули его лишь в мае следующего года — в связи с тем, что съемки картины были намечены в павильоне компании «Сине-Франс-Фильм»[8]. Более подробное обсуждение казалось излишним, поскольку подготовительный период картины необычно и без каких-либо видимых результатов затянулся на неопределенное время.

Первым, кто заинтересовался работой Ганса, был редактор-издатель «Русской газеты» Александр Филиппов[9]. Его внимание, надо думать, было обусловлено личным интересом к миру экрана и навязчивым искусом сценарной «халтуры», преследовавшим его, как и многих литераторов Зарубежья. В апреле 1924 г., узнав, что совладелец «Сине-Франс-Фильм» Харитонов объявил конкурс сценариев[10], Филиппов написал киносказку «Очарованный принц» и с помощью связей и знакомств в артистических кругах русского Парижа добился, чтобы постановкой занялся его хороший знакомец и новоиспеченный сотрудник компании Вячеслав Туржанский[11]. Для режиссера эта работа была важным испытанием и самопроверкой в освоении нового художественного материала и технических приемов западного кинопроизводства: «Предпринята большая подготовка по постановке на месте, так как фильма задумана в очень крупных размерах. Через месяц В.К. Туржанский предполагает закончить работу на побережье Средиземного моря и вернуться в Париж, где к этому времени закончится

подготовка декораций для последующих съемок. <...> Туржанский предполагает применить новые приемы мизансцены, намеченные им в предыдущей работе»[12].

Экзотическая киносказка, в которой режиссер старательно, вплоть до мелочей, скопировал шаблоны ориенталистской моды[13], была точно приноровлена к непритязательным вкусам французской аудитории[14]. Премьера состоялась 31 января 1925 г. в гигантском кинотеатре «Гомон-Палас», собравшем элиту французской столицы*[15]. В отличие от восхищенных «аборигенов» эмигрантские зрители картиной были разочарованы: «В постановке много хорошего, но из подобного сценария самый лучший режиссер не мог бы сделать интересной картины. Лжевосточный стиль давно всем опротивел — даже приятные костюмы Бориса Билинского не могут поправить дела, сомнительный балет никого не утешил, солдаты и слуги мечутся по экрану чересчур беспомощно, режиссер не проявил в первой части картины ни выдумки, ни вкуса! <...> Не стоит разбирать постановку слишком подробно: основной и непоправимый недостаток лежит в сюжете. Это тем более жаль, что в фильме играет Николай Колин. Этому замечательному артисту в последнее время не везет на сценарии. С редким мужеством вывозит он на себе плохие картины»[16].

Шаблонность кинодраматургии и режиссерские промахи не оставили «цельного впечатления» у многих рецензентов, а редкие, натужные похвалы тонули в упреках и замечаниях: «Туржанский доказал, что у него есть изобретательность и верная фантазия. Он любит все большое: большие помещения, дворцы, храмы, длинные процессии, внезапные возмущения, большие катастрофы. Он лучше умеет владеть большими массами людскими и водными, чем актерским ансамблем. <...> Его актеры играют по шаблону — тем ярче выделяется здесь необыкновенная фигура Колина в роли старого преданного слуги, запойного пьяницы. Повсюду он центральная фигура, и не на принце и его возлюбленной... сосредотачивается внимание. ...Теплотой своей игры, темпераментностью своего комизма — оживляет он картину. Так и остается в памяти после “Галантного принца” — буря и Колин»[17].

Притушить неудовольствие соотечественников был призван авторитетный литературный мэтр и ведущий сотрудник филипповского издания — Александр Куприн. Писатель, надо думать, понимал двусмысленность своей задачи и не мог вовсе обойтись без замечаний создателям картины, а потому дипломатично оговорил их собственной некомпетентностью в экранном творчестве: «Не мое дело писать о кинематографе. Тут нужен особый стиль и привычный размах. <...> Начну с ее маленьких недостатков. Во-первых, пояснительные надписи на французском языке. Автор их было даже анонсировал на оглавительном экране. Но они порою оказывали чисто медвежьи услуги не только пьесе, но и первым персонажам. Второе — сцены морской качки. Каюта (вертикальный разрез) качалась, точно клетка с канарейкой, точно детская крестьянская зыбка, точно коротенькие детские качели. Океанская яхта делала поворот на бейдевинд со скоростью волчка или монеты, пущенной на орел-решку. На публику, привыкшую к современной высокой технике кино, это семейное место постановки производило жалкое, нудное впечатление (думаю, здесь вина не на В.К. Туржанском, замечательном metteur en scen’e, а на вредном для дела

* В числе почетных зрителей был, например, экс-президент страны, министр иностранных дел Раймон Пуанкаре.

А.И. Куприн. Шарж Nanouk'a. Париж. 1925

стремлении фирмы нагнать во что бы то ни стало экономию. Публика-де все слопает, если вывезут премьеры и два-три эффектных трюка).

Третье: массовые сцены, особенно балет во дворце Сундук-Башлык-Хомут-паши (простите, таков грим этого падишаха) тянутся слишком долго. Кстати: русская публика часто и добродушно улыбалась, узнавая в статистах и вторых персонажах многих старых знакомых по эмиграции.

Наконец, четвертое: в финале пьесы из окончательной развязки фабулы выпало маленькое, но чрезвычайно важное звено. Принц едет в собор венчаться со своей титулованной кузиной. Брак этот предрешен еще в раннем их детстве. Но принц любит вовсе не кузину, а спасенную им из гарема девушку, и жениться решил только на ней. Между тем зритель созерцает поочередно свадебный туалет обеих невест и нетерпеливо думает: как это ловкому, хитрому, преданному Колину удастся совершить подмен? Обе кандидатки одеты одинаково: белое платье, белая фата, совершенно скрывающая лицо и фигуру, флердоранжи... Внимание напряжено.

Но в церкви появляется лишь одна из соперниц. Где другая? Когда она появится? Ее нет и нет. Последний момент. Жених и невеста должны дать друг другу в поцелуе обет вечной верности. Откинута с лица фата. Конечно, это Н.И. Кованько[18], девушка из гарема, прелестная, как всегда. Но куда же девалась высокорожденная <так!> кузина? Дал ли ей Колин усыпительного или иного порошка? Направил ли он ее торжественную колесницу другой дорогой? Запер ли он ее на ключ в уединенной комнате, где она теперь колотит руками и ногами в дверь?.. Зритель, несомненно, доволен развязкой, но в душе у него саднит ощущение какой-то пустоты, невязки, недоделанности, небрежности. "Я понимаю, — говорит он, — некоторый туман, легкую неразбериху в начале или в средине пьесы: потом все объяснится, уладится и сведется. Но конец должен быть точен, исчерпывающ и достоверен".

Зрителю хорошо. Его мгновенная, маленькая досада сейчас же ушла и забылась. Каково-то автору сюжета, особенно если он не умеет еще привыкнуть к нравам фильмовых Иродов, которым оттяпать у авторского любимого дитяти ручку, ножку, головку ничего не стоит: один взмах ножниц. <...> Тема пьесы не поражает резкою новизною (впрочем, выдумайте вы теперь совершенную новую тему!). Но А.И. Филиппов сделал свой сценарий находчиво, умно, тонко и очень интересно. Видно, что он работал над ним с любовью и вниманием. Такой сценарий сделал бы честь и опытному кинозакройщику.

Затем все было хорошо: декорации дворцов, море, толпа, придворные, евнухи, групповые сцены, побег по канату на страшной высоте, коронация и т.д. В.К. Туржанский неистощим в постановочном блеске и вкусе.

Что сказать о Колине? Колин есть Колин. Огромный артист о многих гранях, и ему покамест — тесно. Когда же мы увидим Колина в пьесе, специально для него сделанной? Посмотрите, как его горячо полюбила французская публика: "V'la mon Kolin!"* — приветствует его в скромных кинοящиках** Батиньоля и Бильянкура <так!> серая, но теплая публика.

Теперь — главное — о Н.И. Кованько. Что она прекрасна — кто же этого не знает? Говорить о ее красоте — значит повторять общее место. Но вот что меня поразило в этой пьесе и почему, собственно, взялся я за настоящую статью: все мы помним Н.И. как царевну Несмеяну, принцессу на горошинке, спящую красавицу. И вдруг — грустящая, скучающая королева очнулась от наваждения, улыбнулась, засмеялась, ожила и показала нам свой характер совсем с неожиданной стороны.

Весьма приятно отмечать знаки, по которым можно судить об исканиях таланта и о его работе. Пусть перестройка привычного строя сопряжена с маленькими шероховатостями и зацепками: это всегда бывает. Но расширить свой диапазон, найти свое новое "я" — великое дело. Это мы нередко наблюдали у артистов драмы. В кино — труднее. В кино — неизбежный штамп. Оттого-то я и приветствую нынешние попытки Н.И. Кованько. А о штампе, об условиях экрана, о постановках, о постановщиках, об авторах и т.д. я непременно напишу отдельную статью или даже несколько статей»[19].

Очевидно, комплименты сценаристу картины дались Куприну нелегко — они совершенно расходились с его частными отзывами: «Я совсем не утратил способности писать, но... надоело до крайности. Прежде толкало честолюбие, вкус известности, потом хорошие деньги, дающие свободную и ладную жизнь, а нынче первое потеряло вкус и прелесть, а второе свелось к копейкам. И стало невесело. <...> Я сам виноват, что не умею писать для Кинемо. Филиппов умеет. Положим, я и сам смог бы это сделать, даже не опускаясь до филипповского искусства. Но сделал бы только в очень добрый, полнокровный и смеющийся час, в виде самой разнузданной пародии, в духе прежних проказливых времен. Уверяю, ее приняли бы всерьез. Но... не поется и не свищется»[20].

Зато белградскому идейному единомышленнику Филиппова в этом экранном опусе открылась идеологическая подоплека, что привело его в искренний восторг: «На днях мы видели Вашу пьесу, которую здесь называют "Шармантный принц"... От души Вас поздравляю... Фильма вышла прекрасная... Правда, никаких драм в ней нет, это как бы феерическая оперетка, но тем лучше. Она доставляет огромное удовольствие, что и требуется доказать... Я видел, как была довольна публика, и русская, и местная... Но этого мало... В этой пьесе есть нечто, о чем я хочу сказать несколько слов не для печати. В этой пьесе есть очень тонкая и несомненная тенденция. Я не знаю, сделали ли это Вы или это сделал Туржанский... Я не уверен вообще, сделал ли это кто-либо или так вышло само собой... Может, это сделали русские статисты и актеры, сами того не замечая, и... факт тот, что этот юный

---

* Здесь: «Вот наш Колин!» (*фр.*).

** Имеются в виду третьеэкранные залы, в обиходе называвшиеся «cinema de quartier» (квартальные кинотеатры).

монарх сделан до крайности симпатичным, хотя он ничего, кроме глупостей, не делает. И что еще важнее, с большим подъемом и искренностью показано, как этого молодого государя обожает его народ. И какой народ. Не какой-нибудь "доисторический", а пиджачный народ, народ современной нам улицы, народ в котелках и с полицменами... Вы знаете, это производит впечатление, и очень хорошее впечатление <...>, так я хочу сказать: Ваша пьеса — это знамение времени, это пробный шаг и опыт, очень тонкий, почти неуловимый, но очень хорошо действующей пропаганды. Еще два года тому назад такая пьеса была бы совершенно невозможна. Ее бы не пропустили. Не допустили бы, чтобы монарх был выставлен так хорошо, и непременно бы потребовали какого-нибудь его опакощения в демократическом вкусе. Для меня и до сих пор все же остается загадкой, как это все же удалось, принимая во внимание, что кинематографическое дело, по моим сведениям, находится в еврейских руках. <...> Целую ручки Марии Бернардовне[21]. Мы все хотели ее подсмотреть в "Принце", так как слышали, что она там участвовала. Но не удалось. Напишите нам где, искать. Мы соберемся пойти еще раз»[22].

Польщенный сценарист охотно поддержал монархическую конспирологию В. Шульгина, хотя едва ли она была результатом сознательного творчества: «Мой "Очаровательный принц" был не только задуман, но и написан именно в таком привлекательном виде. Все главные сцены были разработаны мною с режиссером Туржанским, и нужно отдать полную справедливость, что еврейский капитал не убоялся затратить четыре с половиной миллиона франков на постановку этой картины. Мне всего-навсего пришлось с ними иметь один раз принципиальный разговор, и они только попросили моего разрешения изменить некоторые несущественные места. Я лично очень рад тому, что картина поставлена, так как во всех странах она уже идет с огромным успехом. Я тоже считаю, что это есть наилучший проводник монархической идеи. В этом направлении следует продолжать работу, заполняя кинематограф не только одними американскими приключениями. Марию Бернардовну очень трудно разглядеть, так как она участвует в балете, который снят очень глубоко. Она еще выступала на придворном балу в этой же картине, но благодаря слабому освещению пришлось кусок фильмы вырезать. Черкните, дорогой Василий Витальевич, фигурирует ли моя фамилия на фильме как автора сценария, ибо по контракту фирма не имеет права выпускать картины иначе»[23].

Близкое знание «дебрей кинематографии»[24] сделало Филиппова своим человеком в парижских студиях и, в частности, пробудило его интерес к постановке Абеля Ганса, вокруг которой уже разыгрались нешуточные страсти во французской прессе[25]. Русский журналист регулярно пересказывал своим читателям новые повороты этого сюжета, время от времени интригуя сообщениями о вхождении именитых соотечественников в число сотрудников французского режиссера: «<Фирма> Абеля Ганса организовала большое общество с капиталом в 7 миллионов франков для постановки фильмы "Наполеон". Общество — интернациональное, так как капиталом участвуют представители всех стран, но большая половина паев принадлежит русским[26]. На роль Наполеона приглашен И.И. Мозжухин[27]. По этому поводу французская пресса выражает свое изумление, что такая роль предоставлена иностранцу, а не французу[28]. Между прочим, пресса указывает на то, что Мозжухин очень большого роста, во всяком случае значительно выше Наполеона. Абель Ганс возразил, что

Наполеон был ростом 1 м<етр> 66 с<антиметров>; таким образом, И.И. Мозжухин выше его всего на 1 ¼ см, что при искусной комбинации всего антуража не будет заметно»[29].

Интрига с предполагаемым участием Мозжухина в картине продолжалась несколько недель, и общий интерес к ней подогревался раздумьями актера, не спешившего с ответом: «На днях окончательно выяснится, примет ли И.И. Мозжухин предложение Абеля Ганса играть роль Наполеона в грандиозной эпопее, которую он ставит»[30]. Эти сообщения дополнялись любопытными деталями: оказывается, несколько эпизодов «Прелестного принца» Туржанский с согласия Ганса снял в декорациях «Наполеона», а более половины съемочной группы французского режиссера состояло из русских[31].

Филиппову стали известны общие черты задуманной киноэпопеи и ее финансовые выкладки: «Эпопея, которую готовит к постановке Абель Ганс, будет состоять из шести фильм, соответственно озаглавленных: 1. Арколе. 2. 18 Брюмера. 3. Аустерлиц. 4. Русская кампания. 5. Остров Эльба. 6. Ватерлоо[32]. Ввиду того что грандиозная серия картин имеет международное значение — финансовое бремя постановки распределяется путем подписки между различными странами в такой пропорции: Франция — 20 проц<ентов>; Испания — 7 проц<ентов>; Италия — 7 проц<ентов>; Голландия — 4 проц<ента>; Скандинавия — 7 проц<ентов>; Центральные державы — 5 проц<ентов>. Остальные страны (включая Соединенные Штаты), из них особенно Россия, Англия, Германия, Южная Америка, — 50 проц<ентов>. Что касается североамериканского рынка, то находят предпочтительным оставить его в данный момент в запасе. Эти данные, исходящие из первоисточника, “Абель Ганс-Фильм”, дают точное представление о размерах постановки и ее планах, о коих в широкой публике распространяется в последнее время столько фантазий»[33].

В отличие от Мозжухина, других сотрудников общества «Альбатрос», пребывавших в легкой панике из-за грядущего развала предприятия, подобные сомнения терзали недолго: в июле 1924 г. в «Сине-Франс-Фильм» ушел художник Александр Лошаков, а режиссера Александра Волкова в съемочную группу «Наполеона» пригласил лично сам мэтр[34]. Сообщалось, что русский режиссер «приглашен в общество “Абель Ганс-Фильм” для постановки и непосредственного сотрудничества» с французским режиссером. По уговору с Гансом предполагалось, что в паузах между съемками русский мастер будет заниматься и собственной картиной, сюжет которой выберет по своему усмотрению. Однако поначалу ему предстояло целиком погрузиться в дела «Наполеона»: «Необходимо самое тесное общение и взаимное проникновение в соединенной работе, тем более что отдельные моменты съемок будут производиться Абелем Гансом и Волковым одновременно. Сейчас происходят предварительные постройки <декораций>, разработка первой эпохи <серии> сценария. А.А. Волков примет тесное участие и в выборе артистов. По слухам, “Абель Ганс-Фильм” предполагает пригласить еще меттеров-ан-сцен для расширения круга работ»[35].

По договору с продюсерами, съемки первой серии картины должны были завершиться к концу 1924 г., и, согласно намеченному графику, 5 августа состоялось православное освящение съемочного павильона в Бийанкуре, спешно отремонтированного перед началом работ. «Торжество имело строго “семейный” характер. Присутствовали Абель Ганс, директора Блох, Берсанкур[36], Харитонов, г-жа Кованько, г-да Волков, Колин, Лошаков, Туржанский, сотрудники и рабочие», а уже на следующий день в его стенах началась

постановка первых эпизодов картины по сценарию Филиппова[37]. За этим последовали сообщения, что «предварительные работы для фильма "Наполеон", инсценируемого Абелем Гансом, настолько подвинулись вперед, что уже в ближайшем будущем будут начаты съемки. Последние будут производиться в разных государствах на подлинных местах, связанных с жизнью Наполеона. Финансовая сторона этой грандиозной картины будет осуществлена по принципу "европейского синдиката"»[38], а «наш популярный певец г. <А.П.> Кубицкий сыграет роль Дантона»[39].

Из-за финансовых проблем и организационных неурядиц жизнь на съемочной площадке Ганса началась лишь в январе 1925 г.[40] Перед тем как скомандовать «мотор!», режиссер выступил перед съемочной группой с патетической речью, не пожалев комплиментов русским сотрудникам, и честно предупредил их о трудностях и испытаниях, поджидающих на пути к намеченной цели. Перевод этого обращения был опубликован одним из художественных изданий русского Парижа:

«Мне кажется, что энтузиазм, который должен увенчать славой фильм "Наполеон", несколько остыл за время долгого ожидания <...>. Терпение истощилось, воля ослабела, порыв угас. Но сегодня я обращаюсь ко всем вам с громким призывом, я вам говорю: "Внимание! Вы, кажется, забыли, что величайший современный фильм должен выйти из ваших рук". Упорство в усилии, каковы бы ни были удары злой судьбы, является для меня лучшим доказательством большого характера, и я хочу прежде всяких других качеств видеть его в каждом из вас. Это значит, что для каждого из вас будут тяжелые часы, когда вы встретите непонимание, клевету, почувствуете усталость или, что еще хуже, разочарование. Но именно в эти периоды я лучше всего смогу оценить эти драгоценные качества: упорство и выдержку, которые, я повторяю, я ищу прежде всего другого в каждом из вас. "Каждый потерянный час есть лишний козырь в руках несчастья", — сказал Наполеон. Пусть эта мысль с сегодняшнего дня будет выжжена огненными буквами в нашем мозгу и пусть она пылает в ответ каждой моей просьбе. Не буквальным исполнением моих приказаний вы докажете вашу преданность великому делу кинематографа <...>, но самоотверженной любовью ко всему, что прямо или косвенно касается моего фильма, чтобы эта любовь увеличила ценность всех вещей и передалась от одного к другому. Придет время, когда "Наполеон" станет бриллиантом в большой короне, которой со священным трепетом я стараюсь украсить чело молодого Бога 7-го Искусства[41]. В этот день мои лучшие солдаты будут королями. <...> Пусть мысли о вражде и ревности навсегда исчезнут в вас. <...> Испытание будет тяжелым. К работе, мои друзья! Помогите мне изо всех сил, не ища немедленных блестящих выгод! Пусть те, кто себя чувствуют слабыми, в самом начале предупредят меня, пусть они имеют смелость духа отказаться от долгого путешествия, которое должно занять два-три года непрестанных и бескорыстных усилий. <...> Я хочу верить, что за этими немногими звенящими словами вы увидите те значительные мысли, которые, еще неподвижные, готовы начать свой полет, и я вас благодарю уже за готовность, с которой вы их принимаете и обдумаете. <...> Вами будут командовать три генерала: Блох, Берсанкур и я сам. Я прошу для них такой же преданности, какую вы показываете мне. <...> Блох заведует финансовой частью, и вы оцените важность подавляющей ответственности, лежащей на нем, Берсанкур имеет административную часть, и на мне — лежит артистическая. <...> Я благодарен

Волкову, приобщившемуся к этой работе, как моя тень, но так, что вскоре я уже не мог различить моих усилий от его. Благодарность Фельдману[42], душе и сердцу молодой студии, которую он превращает постепенно в сказочный сад из 1001 ночи. Благодарность Алданову, который знакомит меня с самыми прекрасными сокровищами истории. Благодарность Александру Бенуа, одно имя которого сообщает блеск каждому делу; Лошакову, Мейнгарту <...>. Благодарность всем, всем! Простите, что я не называю вас всех, но ваши имена хранятся в моем чувстве к вам. <...> Я поднимаю бокал за великое возрождение прошлого, на пороге которого мы дерзаем»[43].

Дабы закрепить неформальный стиль общения с русскими сотрудниками, режиссер принял участие в праздновании православного Рождества, устроенном 7 января 1925 г. в декорациях бийанкурского кинопавильона. Вновь обратившись к участникам вечеринки с речью, Ганс пообещал к следующему празднику сделать спич по-русски и продолжил с привычным пафосом: «Со странным удовлетворением я вижу, что вы отмечаете Рождество в одном из храмов нашего нового искусства. Друзья мои, нашими общими усилиями эта студия стала храмом, в котором красота всегда найдет прибежище. Сегодня еще и Рождество кинематографа, а мы все немного похожи на тени, собравшиеся со всех концов света, для того чтобы увидеть его явление в колыбели света. Он будет расти — улыбнитесь ему! А теперь пейте, пойте и смейтесь, ведь радость — самая простая мера жизни, которая обогащает нас больше всего»[44].

Приступая к съемкам, режиссеру и его помощникам пришлось решать множество технических и организационных задач. Непростой задачей оказался даже отбор статистов — требовалось просмотреть множество кандидатов, набор которых осуществлялся по печатным объявлениям вроде такого: «Г<-н> К. Гефтман приглашает в студию 49, Кэ дю Пуан дю Жур от 2 до 4 <часов дня> молодых девушек от 15 до 23 лет для небольших ролей в “Наполеоне”», для чего кандидаткам при посещении кинематографической конторы требовалось представить «свои фотокарточки»[45]. Беспрецедентный размах массовых сцен постоянно требовал множества статистов[46] самых разных амплуа — от военных до аристократов. Например, в батальных эпизодах, снимавшихся на натуре летом 1925 г., участвовали пятьдесят казаков-джигитов из цирковой труппы Саввы Панасенко. Один из них потом вспоминал: «Мы были конвоем императора. Съемки продолжались три недели, и потом мы самостоятельно тронулись джигитовать по Франции»[47]. В июне 1926 г. для павильонных съемок осады Тулона вновь потребовалась большая массовка, и поиск людей толпы оказался непростой задачей даже для такого опытного продюсера, как Гефтман. Ему помог случай: в это время на автомобильном заводе «Рено», располагавшемся неподалеку от бийанкурской киностудии, началась забастовка, и многие из ее участников сами пришли к кинематографистам в поисках случайного заработка[48]. Сколько среди них было русских — неизвестно, но, по-видимому, их было немало. И неудивительно: этот юго-западный пригород Парижа считался неофициальным центром русской колонии, здесь эмигранты не только жили и работали, но воссоздали практически весь строй бытовых традиций: «На заводе “Рено” работает около десяти тысяч наших соотечественников. И, отвечая потребности такого огромного количества людей, Бийанкур приобрел совсем русский колорит. Везде пестрят русские вывески: зубной врач, парикмахерская, домашняя

столовая, русская клиника по всем специальностям, книжная лавка “Офеня”, колбасная, прачешная, бакалейная лавочка. На дверях ресторанов наклеены написанные по-русски меню»[49]. По данным французской исследовательницы, именно иностранцы — русские и были первыми жертвами увольнений, последовавших после начала стачки[50].

Еще более сложной задачей оказался поиск исполнителя роли «маленького Наполеона», которого подбирали по четким типажным характеристикам: «Кинодирекция Абеля Ганса ищет мальчика в возрасте 10–14 лет для исполнения роли Наполеона — ученика бриеннской школы. У мальчика должны быть голубые глаза, маленький рот; он должен быть худ, самоуверен, очень самолюбив и мрачного характера»[51]. Для этого «затребовали подходящих мальчиков из ряда учебных заведений. В числе восьми присланных мальчиков шесть оказались русскими, и для фильма был выбран русский»[52]. Через некоторое время отобранный кандидат приступил к съемкам: «Наполеон изображается в настоящее время 12-летним ребенком, русским. Коля Руденко изображает Наполеона в зародыше <так!>. Какая благодарная задача! И как естественно выполняется она русским мальчиком! Невольно думаешь, что сам Наполеон исполнил бы ее на его месте не лучше и не значительнее. Ибо ведь и он не знал тогда своей звезды. Вряд ли Коля Руденко будет Наполеоном. Но перед ним откроется другая судьба: перспектива героя фильма»[53]. Как и большинство прогнозов в отношении юных звезд экрана[54], не сбылся и этот — после завершения съемок картины Руденко, решивший стать профессиональным актером, снялся в нескольких постановках, но через несколько лет навсегда исчез из кинематографических хроник[55].

В июне 1925 г. Филиппов вновь посетил бийанкурское киноателье и обнаружил там весьма колоритное общество, почти сплошь состоявшее из соотечественников, искавших там заработок киностатиста. Его репортаж со съемочной площадки засвидетельствовал ближайшее территориальное соседство съемочных групп «Наполеона» и «Мишеля Строгова»[56] и синхронность работы, причем их участники свободно перемещались в сопредельных, но совершенно разных исторических эпохах и художественных пространствах:

«Автомобиль, окружив почти пустынную в этот час площадь у Порт Сен-Клу, вылетает за железную решетку, и спустя минуту мы катим по мягкому шоссе вдоль Сены. В этом месте река шире, интимнее и как будто чище, но место здесь скучное и неприветливое. Заводские здания сменяются рабочими бистро и деревянными ангарами. Еще минута, и машина останавливается у деревянного павильона. Маленькая табличка, на которой читаю фамилию знаменитого режиссера <...> — Абеля Ганса. Это и есть “Сине-Франс-Фильм”, которая готовит сейчас две грандиозные картины: “Наполеон” под режиссурой Абель Ганса и “Мишель Строгов” по Жюль Верну. <...> На сегодня съемка “Строгова” закончена, но вокруг еще мечутся люди. В углу идет пробная съемка двух малышей для “Наполеона”. За ними, словно изваянный, стоит глубокий старик в нелепо на нем торчащем пиджаке.

— Артист?

— Пастух с Корсики. Его привез сюда Абель Ганс для участия в “Наполеоне”. Настоящий дикий пастух. Быть может, его отец служил в гвардии Великого Корсиканца...[57] А вот еще одна жертва кинематографа, его пленница. Молоденькая, тонкая, как тростиночка, барышня. Ей семнадцать лет. Когда Абель Ганс начал съемки на Корсике, он захватил ее в качестве статистки, но, увидя ее в работе, решил дать ей одну из главных ролей. У девушки закружилась

голова. Карьера обспечена, а с нею слава, деньги — весь антураж звезды экрана. И вдруг... В Париже жестокий режиссер находит англичанку, подходящую к роли не менее француженки. Он колеблется. Какой из двух? В таком положении обе женщины находятся уже месяц. Обе искренно, от всей души ненавидят друг друга, и обе мечутся и худеют от постоянной тревоги[58]. Мозжухин ласково улыбается бедной девочке и успокаивает ее. Она пытается сделать беззаботную гримаску, но это ей плохо удается. Видит ли она перед собой декорации ателье или мучится несбыточной мечтой других картин: шумной, не знающей забот жизни, лихорадочно сменяющих друг друга бесконечной вереницей радостных дней?..»[59]

Пристальный интерес Филиппова к рабочим будням киностудии объяснялся не досужим любопытством, но личным интересом. После недавнего кинодебюта он предпринял новый сценарный опыт, которым хотел закрепить свои позиции в кинематографическом мире: «А.И. Филиппов — автор нашумевшей в Париже фильмы "Очаровательный принц" <так!>, с блестящим успехом недавно прошедшей на экране. Критики единодушно отмечают живость сюжета, стройность его построения и богатую фантазию его замысла. В ближайшее время будет поставлена новая фильма "В снегах", тоже принадлежащая талантливому перу А.И. Филиппова. Нас особенно радует, что этот редкий успех выпал на русскую долю»[60].

Однако судьба этого опуса сложилась неудачно — у сценариста произошла размолвка с продюсерами «Сине-Франс-Фильм», отказавшимися принять сценарий к производству, и интерес Филиппова к кинематографическим делам угас навсегда. Этот конфликт совпал с долгой паузой в съемках «Наполеона»: был исчерпан бюджет. Производственный перерыв вызвал озабоченность французской кинопрессы[61] и вместе с тем вывел работу Ганса из поля зрения прессы эмигрантской. Когда съемки возобновились, сразу же вернулся и ее интерес к постановке, но газету Филиппова сменили другие русские издания Парижа. В конце января 1926 г. появилось сообщение, что «фильму "Наполеон", в осуществлении которой принимают участие русские артисты и художники <...>, как известно, не "крутили". В настоящий момент возобновились съемки в Бийанкуре»[62].

* * *

Драматичная съемочная история «Наполеона» в той или иной степени пересеклась с судьбами многих эмигрантов и сложила затейливые конфигурации творческих и личных отношений самых разных и подчас далеких от кинематографа людей. Одним из наиболее колоритных участников съемочной группы был Николай Колин, сыгравший эпизодическую, но яркую роль санкюлота Тристана Флери. Этот образ стал важной вехой в творческой биографии актера и принес ему особую популярность у французских зрителей, знавших его до тех пор лишь как комика. Приглашению русского актера на съемки предшествовала интрига, в которую оказался вовлеченным А.И. Куприн. Писатель стал посредником и переводчиком актера в переговорах с режиссером, поскольку его протеже, как и многие эмигранты, испытывал серьезные трудности во французском общении[63]. По-видимому, их первый визит к Гансу состоялся уже осенью 1923 г., в то время, когда Колин снимался у А. Волкова в картине «Кин». В начале января следующего года он напомнил другу об этой встрече:

Н.Ф. Колин. Шарж Владимира Белкина. (Иллюстрированная Россия (Париж). 1925. № 31)

«Александр Иванович,
однажды я был безграничным нахалом, когда потащил Вас к А. Gans'у <так!> в качестве переводчика. По бесконечной доброте своей Вы выполнили мою просьбу блестяще. Увы, я опять нахал, и все по тому же поводу. Мы сидим на Ривьере и не знаем, какие переговоры были у Ганс<а> с “Альбатросом” и вообще — какова моя участь? Ведь, может быть, дирекция категорически отказала... Может быть, уже Ганс писал мне и письмо лежит на парижской квартире... Может быть, надо давно уже решить дело, а он, в свою очередь, не получая от меня ни звука, может плюнуть на меня.

Я очень, очень, очень прошу Вас черкнуть ему по-француз<с>ки письмецо, что, дескать, Николай Федорович Колин, отдыхающий после картины в М<онте-> Карло <...>, очень интересуется результатами переговоров Ваших с “Альбатросом” и просит помнить, что решающее *слово скажу я, а не дирекция* после приезда в Париж, числа 10–15 января. Я бы и сам написал ему, тем более что у него прислуга русская, но я забыл его адрес. Вы не помните? Avenue Kleber, 16? 52? 27? Вы найдете его в телефонных книгах.

Для меня теперь этот вопрос большой остроты, ибо у нас на фабрике Блох на ножах с Каминкой, и дело того и гляди может рассыпаться[64]. Vu komprene?* Сделайте же, пожалуйста, это, Ал<ександр> Ив<анович>, и простите меня, сукина сына.

Колин»[65].

Помощь Куприна, очевидно, оказалась действенной, и вскоре появилось сообщение: «Н. Колин вышел из состава “Альбатрос-фильм” и законтрактован на два года “Вести-Фильм”. Колину будет поручена крупная роль в картине Абеля Ганса “Наполеон”»[66]. Писатель не преминул лично засвидетельствовать этот факт, скрыв, разумеется, его «организационную» подоплеку: «Теперь уже совсем не секрет, что Н.Ф. Колин, наш любимейший, прекрасный артист, подписал контракт с Абелем Гансом. На два года. Ставится огромная по размерам (6 эпизодов) кинопьеса, охватывающая жизнь Наполеона от ученической скамьи до острова <Святой> Елены. Здесь у Колина роль как будто бы второстепенная, подыгрывающая. Но в ней талантливый артист сумел вместить то обожание к личности маленького капрала и ту простоту отношений, которые только и мыслимы были при этом,

* Вы понимаете? (искаж. *фр.*).

волею случая, гениальном Императоре. Замечательно и то, что не Колин отыскал Абеля Ганса, а, наоборот, Абель Ганс Колина, что делает большую честь вкусу и чутью современного мага "кинотворчества". Абель Ганс простер свою дружескую, любовную заботливость до того, что оставил Колину несколько свободных месяцев для съемок у прежней фирмы. <...> Еще до Абеля Ганса Колин давно стал любимцем непритязательной, но суровой, серой рабочей публики: "Attention! C'est Koline! Bravo Koline!"*, потом слезы и аплодисменты. У Колина совмещаются два качества: высокая (я бы сказал — возвышенная) игра с необычайной простотой изложения. Он доступен всем. Однако эти два качества не исчерпывают Колина: у него в запасе множество средств, и он постоянно учится.

Да. Перед Колиным теперь открыта большая широкая дорога. В том, что он пройдет ее с достоинством и успехом, мы не сомневаемся. Но как жаль, что нынешнее неусовершенствованное "кино" может похитить у нас — и навсегда — замечательного драматического артиста. <...> Но здесь ревности нет места. Одним русским культурным завоеванием больше...»[67]

* * *

Романист Марк Алданов заслуженно пользовался репутацией одного из лучших знатоков французской революции в литературно-художественных кругах Парижа, и неудивительно, что Ганс привлек его к сбору исторических материалов и к разработке сценария своей картины[68]. Его реальное участие в этой работе остается пока непроясненным, но известный нам документ открывает широкое поле для предположений. В июле 1924 г. Алданов писал берлинскому литератору Виктору Ирецкому:

«Дорогой Виктор Яковлевич,

кинематографическое о<бщест>во "Ciné-France" (Блох, Лунц, Харитонов[69]) пригласило меня в "литературные консультанты". Это значит, что я:

1) указываю им новые и старые романы, из которых они могли бы составить сценарии.

2) даю отзывы об оригинальных сценариях.

Не хотите ли Вы предложить что-нибудь Обществу? <...> Вы один из немногих русских писателей с фантазией и фабулой, который мог бы написать очень интересный сценарий. Неудобство заключается в том, что в случае непринятия (а принятие, к сожалению, зависит только от правления О<бщест>ва, а не от консультанта) труд автора пропадает даром. В противном случае они оплачивают хорошо.

Не пришлете ли Вы мне на 4–5 страницах резюме Вашего сценария или хотя бы Вашего сюжета? Я бы очень рад был представить его О<бщест>ву. <...> В ожидании скорого ответа шлю Вам сердечный привет. Преданный Вам М. Ландау-Алданов»[70].

Однако кинематографическая карьера Алданова не задалась: к лету 1925 г., когда съемки «Наполеона» были заморожены, он вместе с другими сотрудниками был вынужден покинуть «Сине-Франс-Фильм» и больше к работе над картиной не вернулся. Однако его сотрудничество с А. Волковым имело продолжение: через несколько лет режиссер пригла-

* «Внимание! Это Колин! Браво, Колин!» (*фр.*).

сил писателя консультировать постановку фильма «Казанова»[71], а в конце 1920-х гг. Алданов участвовал в создании литературного сценария «Александр I» по мотивам толстовского романа «Война и мир», который Волков намеревался поставить на берлинской студии «УФА»[72]. Парижская газета сообщала, что литературный сценарий фильма был написан по указаниям Алданова, и даже пересказала его узловые моменты: «Картина задумана широко: от смерти Павла включительно до таганрогской кончины <Александра I>, породившей легенду о старце Кузьмиче. В ней будут воспроизведены пожар Москвы, Бородинский бой»[73]. По некоторым сообщениям, весной 1931 г. заведующий литературной частью компании «Глориа-Фильм» Иван Лукаш пригласил Алданова участвовать в сценарных разработках этого предприятия, организованного тем же А. Волковым и Л. Фальштейном[74], однако ни один из этих проектов не получил воплощения на экране.

* * *

Абель Ганс ничуть не кривил душой, неоднократно подчеркивая исключительную роль Александра Бенуа в художественном решении своего фильма[75]. Летом 1926 г. о своей работе рассказал и сам художник, приехав в Ленинград для ликвидации бытовых и имущественных дел перед окончательным переездом за границу[76]. Его рассказы о съемках картины содержат ценные наблюдения очевидца, примечательные еще и тем, что были предназначены не французскому, а советскому читателю, вообще-то имевшему очень смутное представление о новинках зарубежного кинопроизводства:

«Кинематографией я интересуюсь очень давно и с первых дней появления кино стал его страстным поклонником, а потому предложение Абеля Ганса работать с ним над постановкой "Наполеона" было для меня очень приятно.

Абель Ганс — очень интересная фигура — это человек утопических мечтаний, готовый не остановиться ни перед чем для выполнения своего замысла; его не остановят ни деньги, ни даже человеческие жертвы. Я считаю Ганса одним из интереснейших режиссеров кино, преследующих в своих постановках наиболее художественные, наиболее культурные цели и чрезвычайно склонным к историческому пафосу. Мне он напоминает Станиславского.

В своем "Наполеоне" Ганс хочет дать историю не только Бонапарта, но и всей его эпохи, историю Французской революции, империи, наполеоновских войн и похода в Россию, для засъемки которого Ганс намерен приехать в СССР. <...> В настоящее время, несмотря на то что работа над картиной идет уже третий год, заканчивается только первая часть, на которую, кстати говоря, было истрачено 100 000 метров пленки. <...> В постановке очень хорошо сделаны массовые сцены, на которые Ганс обратил огромное внимание. По моему мнению, интереснейшими явятся сцена в клубе Кордильеров (момент первого исполнения "Марсельезы") и сцена заседания Конвента, для которого Ганс, повторяю, очень склонный к историческому пафосу, выстроил огромное здание, вдвое превышающее старый Конвент, и привлек к участию в сцене до 1000 человек»[77].

Рассказывая о работе над картиной, художник особо подчеркнул роль русских сотрудников Ганса, будто бы не подозревая о дурной репутации эмигрантов в СССР: «В "Наполеоне" снимается очень много русских артистов, среди которых видное место занима-

ет Колин — б<ывший> артист МХТ. Маленького Бонапарта играет тоже русский — 12-летний Руденко, которого в дальнейшем заменяет французский актер Дьедон<н>э, замечательно похожий на Наполеона[78]. Все декорации и костюмы к постановке сделаны по моим эскизам, и сейчас работу над художественным оформлением картины продолжает худ<ожник> Шильдкнехт[79]. К картине французский композитор Онеггер пишет специальную музыку. Официально первая часть "Наполеона" должна быть кончена к августу, но я не думаю, чтобы Париж увидал картину раньше весны 1927 г.»[80]

Перед тем как покинуть родину, художник дополнил предыдущее интервью новыми подробностями: «В 1924 году фирма Абеля Ганса в Париже обратилась ко мне с предложением взять на себя художественное руководство постановкой фильмы "Наполеон". <...> Большая часть работы прошла в Париже, частью в студии, частью на открытом месте, где по моим рисункам были построены улицы, изображающие Париж революционной эпохи. Главными сценами должны явиться: 1) Торжественное заседание в клубе Кордильеров; 2) Осада Тюильери 10 августа 1792 г.; 3) Набор добровольцев в Париже ("Отечество в опасности"). Сцены в Конвенте, по идее Ганса, должны были чередоваться со сценами, происходившими в Париже, хотя Бонапарт и не принимал в них в то время участия ("падение жирондистов"), что делалось для того, чтобы зритель мог следить и ощущать движение революции как фон, на котором развертывалась личная жизнь Бонапарта. В массовых сценах занято несколько тысяч человек. <...> Первая часть будет закончена к осени и, вероятно, показана в январе <1927 г.> публике. Первая часть отчасти слита со второй, так как Гансу дирекцией сделано предложение сжаться. В будущем предполагается посещение России для засъемки на местах сцен великого похода Наполеона в Россию и отступления наполеоновской армии. Затея эта, как видите, грандиозна и будет ли доведена до конца — не знаю.

Сейчас во Франции замечается стремление французской кинематографии отвоевать обратно первенствующее место, которое она уступила Америке и Германии. С этой целью затеваются колоссальнейшие постановки — целые серии исторических фильмов. Желание поднять кинематографию привело, в частности, к тому, что интереснейшие фильмы французского производства показываются в Гранд-Опера в виде спектаклей-гала и носят сугубо подчеркнутый патриотический характер. По моему мнению, у французов имеется достаточно хороший состав специалистов-киноактеров. Техника их недурна. Недостаток в режиссуре, и, кроме того, не хватает выдержки и экономического размаха. Присущая французам осторожность мешает им размахнуться, а при затеях невероятной широты средства им не соответствуют. Это сказывается как на обстановочной части (декорации и костюмы), так и в проработке сцен, поэтому сцена часто идет в сыром виде, недостаточно углубленная психологически и лишенная той великолепной отделки, которая поражает в американских картинах. Но я считаю, что спохватились французы вовремя, и при их болезненном национальном самолюбии они, я думаю, вернут себе утраченные кинопозиции»[81].

Вообще, «Наполеон» Ганса вызвал повышенный интерес у людей русского искусства, искавших случая своими глазами посмотреть работу режиссера над киноэпопеей. 3 июля 1925 г., накануне остановки съемок, в биайнкурскую студию по приглашению Алексан-

дра Бенуа приехал тогдашний полуэмигрант Сергей Прокофьев. Вечером того же дня он записал в дневнике: «Я первый раз был на съемке, и это было мне очень интересно. В огромном сарае (или, если угодно, зале) была поставлена сцена, комната на Корсике. Разыгрывалась сцена очень незначительная, что, однако, не помешало начинать ее сызнова раз пять. Крутятся три аппарата, режиссер орет в рупор, а главное, слепит невероятно яркое освещение, целый ряд прожекторов, устремленных на сцену. Я удивляюсь актерам, как они могут выдерживать такие лучи. У меня, стоя в тени <так!>, и то покатились слезы. Говорят, гораздо интересней, когда снимают толпу в триста человек»[82].

Работой Ганса интересовались и советские визитеры, наезжавшие в Париж. Одним из первых был, например, Илья Эренбург: в то время он увлекался фильмами французского киноавангарда и близко сошелся со многими их творцами. Во время поездки в СССР весной — летом 1926 г. писатель сделал эту тему одним из ударных аттракционов своих публичных выступлений перед советскими киноманами: в начале июня он провел несколько лекций о новом французском кино в залах Государственной академии художественных наук и кинотеатра «Малая Дмитровка», сопровождая их показами фрагментов из картин Рене Клера, Жака Фейдера, Жана Эпштейна, Жана Ренуара и даже эмигранта Дмитрия Кирсанова, но особый интерес зрителей и профессионалов вызвали фрагменты из еще не завершенного «Наполеона», которые лектору подарил сам режиссер[83].

Большой интерес к работе Ганса проявил и Всеволод Мейерхольд, увлеченный тогда возможностями синтеза театра и кино. Он посетил бийанкурскую студию 26 мая 1926 г. Об обстоятельствах этого визита нам ничего не известно, кроме даты визита, назначенной ему Гансом через старого знакомца и сотрудника — Константина Миклашевского: «Завтра (среда) — большая съемка у Ганса. Вас просят заехать часов в 14–16: Studio Abel Gance, 49, Quai du Pont du Jour a'Billancourt (tel. Antanil 50.12 ou 50.13) — 15 минут хода от конечной станции Metro Porte St. Cloud. Там можно взять taxi или вообще taxi туда и обратно возьмет по счетчику + 2 франка за переезд городской черты. На taxi от Вас туда и обратно минут 50. Там следует спросить Михаила Ильича Фельдмана»[84].

* * *

Одним из ключевых, но оставшихся в тени участников съемочной истории «Наполеона» был уже знакомый нам Владимир Венгеров, чья роль явно недооценена киноисториками. В конце 1923 г., когда Ганс еще прорабатывал свой замысел, он предложил французскому режиссеру осуществить его в Берлине, пообещав неограниченные финансовые и организационные ресурсы. Но, как истый патриот, кинематографист ответил: «Я буду снимать “Наполеона” во Франции или не сниму никогда»[85]. Жизнь, однако, сложилась по-иному: не найдя средств на постановку у французских предпринимателей, Ганс в конце концов вынужден был вернуться к предложению Венгерова, а заодно защищаться от упреков соотечественников в недостатке патриотизма: «Если, кроме фирмы “Пате”, ее <постановку> осуществляет международный синдикат, то случилось это потому, что в одной Франции не удалось собрать нужных средств». При этом он заверял оппонентов, что «Стиннес, соблазненный громадностью предприятия», не ставил ему никаких условий»[86].

Парижский корреспондент ленинградского издания описал эту коллизию в иных красках — в соответствии с советскими представлениями о западном кинобизнесе. Пересказывая обстоятельства затяжной схватки голливудских продюсеров с европейскими фирмами, он писал: «Германский капитал раньше других предпринял шаги для снесения национальных преград, и вот в сердце Франции, в Париже, основывается на чрезвычайно широких основаниях новое предприятие "Сине-Франс". Во главе предприятия — талантливый французский режиссер Абель Ганс, уступивший новому обществу и свое обширное ателье; ударной продукцией нового общества объявлена фильма с национальным французским сюжетом: "Наполеон". Финансовый руководитель — Венгеров, чрезвычайно ловкий делец из русских эмигрантов, еще недавно не имевший копейки за душой. Значительная часть персонала — русские (перешли лучшие силы из "Альбатроса", кроме Мозжухина). Все обстоит как будто благополучно. И правительство, и пресса встретили новое начинание вполне благожелательно. Но тут произошел маленький скандальчик, едва не кончившийся плачевно. Стало известно, что за спиной Венгерова стоит с раскрытым кошельком немец, да еще не кто иной, как сам Стиннес! Шовинистская пресса начала было шум, вскоре, однако, умолкнувший, и это потому, что выяснилось, что кошелек наполнен настолько туго и открывающиеся финансовые перспективы настолько заманчивы, что... спрятав в карман деньги, можно спрятать туда же и излишний национализм. Действительно, к чему так долго ненавидеть немцев, когда они такие щедрые ребята! И вот "Сине-Франс" продолжает разворачиваться, работает интенсивно и, конечно, превратится в одно из первых кинопредприятий Европы. Мало того, вскоре становится известным, что самое обширное кинопредприятие Франции — фирма "Пате" вошла в теснейший союз с германской фирмой "ВеСти" (Стиннес тож). Душой треста "Пате-Вести" является тот же Венгеров. Но и на этом дело не заканчивается: масштаб расширяется дальше, и объявляется об образовании "Европейского Синдиката", цели и организация которого заключаются в следующем: синдикат берет в свои руки как продукцию, так и эксплуатацию фильм. <...> Выпущенные членами синдиката картины не нужно будет продавать, но они поступят для эксплуатации в синдикат же, чем должны быть избегнуты накладные расходы на посредников. Идут разговоры об очень крупных суммах <...>. Возможно, что такие радужные финансовые перспективы и поднимут мощь европейской кинопродукции, но судить об этом преждевременно. Пока можно отметить два факта:

1) Кинематограф, подтвердив свои международные (или, в худшем случае, космополитические) устремления, удачно и впервые <...> соединил в дружеском пожатии (со вложением кредитного билета) враждующие длани Франции и Германии.

2) Европейское кино еще сильней подпадает под ярмо капитала (явление, впрочем, неизбежное при настоящем порядке вещей)»[87].

Если оставить в стороне идеологические обертоны, этот комментарий если не опровергает, то девальвирует позднейшее свидетельство режиссера о нечаянной встрече с русским продюсером, который познакомил его с Гуго Стиннесом, и о его неожиданном интересе к кинопостановке[88]. Но даже если их и в самом деле свела случайность, за ней угадывается целый букет мотиваций.

Для Венгерова знакомство с французским режиссером обещало прежде всего реализацию заветной idée fixe об объединении европейской кинематографии хотя бы в рамках одноразового масштабного проекта. К тому же эпический замысел о Наполеоне привлек его коммеморативной стороной: в 1924 г. исполнялось десять лет с того времени, когда московские кинопромышленники Александр Талдыкин, Александр Ханжонков и Пауль Тиман, конкурируя друг с другом, синхронно экранизировали «Войну и мир». Внутренняя связь этого весьма памятного для русской кинематографии опыта с постановкой французского режиссера, к тому же предполагавшей широкое участие соотечественников, была для Венгерова несомненной, и он потвердил это в беседе с французским журналистом:

«Сначала я хотел создать фильм по роману Толстого “Война и мир”, но узнал, что гениальный французский режиссер Абель Ганс намеревается поставить “Наполеона” и для осуществления этого грандиозного замысла требуются значительные средства. Тогда я решил отказаться от своих планов и предложил Гансу финансовую поддержку. Средства для этого я понемногу собрал по всей Европе. Эту работу можно считать преддверием моего “Европейского Синдиката”, а ее результат, как я полагаю, будет значительным и великолепным»[89].

Несомненно, соглашение с Гансом идеальным образом вписывалось в стратегические расчеты Венгерова, и это совпадение подтвердил исполнительный продюсер постановки «Наполеона» Н. Блох, назвавший ее первым шагом «на пути к созданию задуманного Венгеровым европейского фильмового синдиката». При этом он оговорился, что французский проект не отменил идеи экранизации «Войны и мира», но лишь отложил ее до лучших времен, поскольку Венгеров планировал реализовать ее в совместной режиссуре А. Ганса и А. Санина, приглашенного им на работу в «ВеСти»[90].

Свои расчеты были, разумеется, и у Стиннеса. Взявшись финансировать высокозатратную кинопостановку, он руководствовался не только личными амбициями и деловыми интересами в сфере массовой культуры, но и серьезными политическими расчетами, подсказывавшими, что сотрудничество с Гансом может стать символическим, но очень ценным жестом послевоенного примирения Германии и Франции, особенно важным после того, как его страна была принята в Лигу Наций[91].

Режиссера же заботило лишь одно — продолжение прерванных съемок картины любой ценой, и он, по-видимому, учел все вышеназванные, равно как и другие, неведомые нам резоны, оправдывавшие его «непатриотичное» решение об иностранном (тем более — германском!) финансировании «Наполеона». В начале июня 1924 г. Ганс подписал контракт о сотрудничестве с «ВеСти». В газетном сообщении особо подчеркивалось, что каждая из серий задуманной экранной эпопеи будет сниматься только на местах исторических событий (в том числе и в России), причем «центральная роль Наполеона будет поручена артисту Бонарди[92]. Любопытно, что этот артист — потомок Наполеона и является большим знатоком эпохи своего великого предка»[93]. При заключении сделки Ганса с «ВеСти» было определено, что ввиду дешевизны германского производства по сравнению с французским все павильонные эпизоды картины будут сниматься в берлинском пригороде Штаакен, где располагался гигантский ангар фирмы Цеппелина, переоборудованный в съемочный павильон[94]. Однако дальнейшие события показали, что все эти пропозиции так и не реализовались.

* * *

С начала 1920-х гг. в кинематографических кругах Парижа Александр Волков был признан авторитетным мастером экрана[95]. Дальний потомок знаменитого трагика Федора Волкова, в юности он окончил Московское коммерческое училище, попутно учился живописи, музыке, актерскому мастерству и мечтал стать оперным певцом, но после несчастного случая потерял голос и вынужден был оставить сцену[96]. В начале Русско-японской войны он отправился добровольцем в Маньчжурию[97], а после окончания военной службы пришел в кино — в 1906 г. Волков был принят техническим сотрудником московского отделения «Пате», работая электриком, механиком и разъездным агентом, а в 1911 г. он перешел в фирму П. Тимана, где совмещал обязанности конторского служащего с работой титровальщика, монтажера и сценариста, а также показал себя способным «натурщиком», дублировавшим, например, популярного датского актера Вольдемара Псиландера (известного русскому зрителю под именем Гаррисон) в трагических финалах его картин, специально изготовлявшихся для российского зрителя[98]. Зимой того же 1911 г. Волков дебютировал как постановщик — фильмом «Кавказский пленник» и вскоре выдвинулся в ряд самых востребованных режиссеров. Осенью 1916 г. он (как и Я. Протазанов) стал ключевым сотрудником предприятия И. Ермольева и вместе с другими участниками предприятия перебрался в Крым[99]. 10 февраля 1920 г. группа ермольевских сотрудников эвакуировалась в Стамбул, а оттуда — через Бизерту — направилась в Европу. 20 марта русские кинематографисты (Наталья Лисенко, Зоя Карабанова, Иван Мозжухин, Яков Протазанов, Александр Волков, Николай Римский, Александр Лошаков, Эдуард Гош, Самуил Вермель и др.)[100] высадились в Марселе[101], где продолжили досъемку ранее начатых постановок[102]. При эвакуации Ермольев «вывез около десятка негативов “боевых” русских фильмов, в свое время нашумевших в России» («Пиковая дама», «Сатана ликующий», «Отец Сергий» и др.), для продажи зарубежным прокатчикам, и его коммерческий расчет полностью оправдался[103]. Сначала картины были проверены на стамбульской аудитории — в «Русско-американском синематографе», устроенном для показа «кинокартин из русской жизни, известнейших шедевров русской литературы и искусства»[104], а затем они с успехом обошли экраны европейских стран и немало способствовали упрочению репутации продюсера на Западе[105].

После того как Ермольев арендовал старый павильон компании «Пате» в парижском предместье Монтрей-сю-Буа[106], Волков стал главным постановщиком его предприятия «Ермольев-Синема» и затем сохранил свое положение у ермольевских преемников в обществе «Альбатрос[107]. Его картины были известны всей Европе, а сам режиссер пользовался искренним уважением коллег[108] и высоким авторитетом у соотечественников. На наш взгляд, вклад Волкова в работу над «Наполеоном» оценен не вполне адекватно[109], поскольку не учитывает существенных нюансов его взаимоотношений с Гансом. Между тем русский кинематографист одним из первых получил приглашение французского мэтра работать в картине и принял его без колебаний. Первое время Волков пребывал в эйфории, видимо считая себя «тенью» французского режиссера в высоком творческом служении: «Какая большая, какая увлекательная работа! Какие широкие горизонты, какие художественные задания и возможности! Ведь я буду как бы alter ego Абеля Ганса в его создании цикла наполеоновских картин <...> и, кроме того, параллельно, как самостоятельный

metteur en scene, я буду ставить другие большие, очень серьезного значения и масштаба картины. Чтобы быть совершенно искренним, я должен сказать вам, что я испытываю сейчас совершенно необычайное ощущение, которое в равной мере является и страхом перед грандиозностью задачи, которую я беру на себя, и радостью, и верой в себя, в дело Абеля Ганса, в сотрудников и помощников его и моих. Да, я увлечен этим делом целиком и глубоко проникнут сознанием величия и ответственности предстоящей мне тяжелой работы. <...> Ганс! Я его считаю одним, если не единственным, из гениальнейших кинематографических metteur en scene нашего времени на всем земном шаре. Ганс — весь еще в будущем, но и то, что он уже показал нам, так значительно, что дает ему бесспорное право занять среди нас первое почетнейшее место. Вот почему я думаю, что жизнь Наполеона, этого величайшего гения Франции, его славу, его дерзания, героизм и ошибки, связанные с жизнью целой страны, со славой и бесславием целого народа, со смыслом и значением целой эпохи культурного человечества, — реализовать на экране, оживить, не обесцвечивая, не вульгаризируя и не искажая, — такую исключительную задачу может взять на себя и выполнить только такой исключительно даровитый художник экрана, как Абель Ганс. Никто иной этой задачи не мог бы выполнить! И сейчас, когда я ближе познакомился с самим Гансом, с его методами работы, широтой его замыслов — словом, со всем тем, что представляет из себя и характеризует Абеля Ганса, я с большим убеждением, чем когда-либо, утверждаю, что великое дело находится в совершенно надежных руках. Его сценарий, с которым я уже познакомился, представляет из себя для опытного человека — шедевр! Это не просто скелет и канва для работы — это бурный, полный темперамента, насыщенный подлинной жизнью, гипнотизирующий и в то же время пробуждающий необычайную инициативу и самодеятельность к работе источник энергии, знания и творческого подъема. Его сценарий — это уже большой ценности художественное произведение»[110].

Экзальтированное ожидание предстоящей работы не отняло у Волкова доброго отношения к русскому зарубежному кинотворчеству: «Не так легко, в особенности мне, быстро и прочно свыкающемуся с людьми и работой, после четырех с лишним лет оставить дело, в которое вложено так много энергии, заботы, надежд и разочарований. Дружными усилиями мы — творящая группа “Альбатроса” — добились того, что эта фирма теперь стоит на твердой почве. Реноме “Альбатроса” как одной из лучших во Франции производственных фирм уже давно перекатилось за пределы Франции. Во всем этом есть и моя капля меда. Подобные пережитые годы работы и полученные от нее результаты спаивают людей и привязывают к делу. И нелегко эту спайку разрушить, эту привязанность — разорвать, нелегко уйти от привычного, своего, любимого к новому, неизвестному, чужому. Но, раз решившись, сейчас я уже не представляю себе возможности работать в прежнем масштабе и темпе. Предо мною теперь работа такого размаха, такого подъема, что все прошлое кажется мне лишь пустячною, ученическою подготовкою к настоящему. И я, конечно, не жалею, что ушел из фирмы “Альбатрос”, но с нежностью и любовью вспоминаю об этом первом крове, который мы обрели, очутившись за границей»[111].

Волей обстоятельств и, по-видимому, из-за внутрицеховых интриг оптимизм русского режиссера довольно скоро сменился глубоким разочарованием и заставил его вступить в борьбу с администраторами Ганса за восстановление нарушенных профессиональ-

ных прав и творческого достоинства. Для этого Волков решил обратиться к юристу с богатым опытом разрешения подобных конфликтов и к тому же умеющему обойтись без волокиты и публичной огласки[112]. Он выбрал частного поверенного Мануила Маргулиеса — видного деятеля эмигрантской колонии, а в 1917–1919 гг. — активного участника антибольшевистской борьбы на северо-западе России, занимавшего ответственный пост министра снабжения в правительстве генерала Юденича. С начала 1920-х гг. Маргулиес жил в Париже и вел активную юридическую практику, связанную преимущественно с делами соотечественников[113]. Нелишне добавить, что выбор режиссера был, по-видимому, обусловлен еще и тем, что юрист был влиятельным масоном высокого посвящения и принадлежал к той же ложе, что и он сам[114]. 20 декабря 1925 г. Волков обратился к Маргулиесу с просьбой урегулировать его отношения с «Сине-Франс-Фильм» после ухода из съемочной группы Абеля Ганса:

«Дорогой Мануил Сергеевич,
приношу глубокое извинение, что вчера вечером не успел Вам доставить означенные материалы.

Прошу принять к сведению, что при писании я ничуть не думал ни о последствиях, ни о систематизации, ни о форме. Я спешил записать весь фактический материал, все, что помнил по этому делу, — все, что может Вам пригодиться для составления письма Mr. Карманну[115]. — Просить уплаты больше, чем по 30 сентября, вряд ли имеет смысл, т.к., по наведенным справкам, они и по контрактам не платят больше. Не настаивать ли на уплате по 30 сентября, т.е. за 2 ¼ мес<яца> — *13 500* франков + *6300*, недополученные за картины — в первый год. — Я говорил Abel Gance'у, что я не требую *невозможного* и хочу, чтобы со мною рассчитались *по справедливости* — пропорционально тому, как рассчитаны все остальные сотрудники.

Но Вам виднее — что и как.

Чтобы сговориться с Вами о дальнейшем, я позволю себе побеспокоить Вас <завтра,> во время завтрака, пр<имерно с> 1 часа дня до 2 часов.

С искренним сердечным приветом

Александр Волков»[116].

Очевидно, при личной встрече режиссер вручил юристу формальное исковое заявление и передал ему также объемистый пакет с запиской: «На всякий случай прилагаю также при сем всю переписку по моему делу — может быть, Вам что-либо понадобится для справки»[117].

Наибольший интерес среди бумаг, переданных Маргулиесу, представляют те, что имеют отношение к истории «Наполеона». Первый из этих документов — справка Волкова о работе в съемочной группе Абеля Ганса и перечень претензий к французскому режиссеру и его администраторам:

«С мая месяца 1920 года и по июль 1924 года я работал в кинематографическом производственном деле Société* "Ermolieff Cinema", преобразованном впоследствии в S<ocié>té "Albatros". За этот период времени я сыграл в 12-эпизодной картине "Le pocharde"

* Société — общество (*фр.*).

и поставил следующие картины — “La maison du mystere” — в 6 эпизодах (сериях), “Kean” и “Les ombres qui passent”. Все эти картины имели большой художественный успех.

В первых числах апреля месяца 1924 года господин Блох (Bloch), бывший директор S<ocié>té “Albatros” и перешедший за месяц до того во вновь создаваемые О<бщест>ва “Films Abel Gance” и “Cinè-France-Film”, вступил, как администратор о<бщест>ва “Abel Gance”, со мной в переговоры о моем переходе в указанное О<бщест>во в качестве, с одной стороны, “metteur en scene adjoint”* при постановке Abel Gance’ом картины “Napoleon”, а с другой же стороны, как metteur en scene по постановке параллельно “Napoleon’у” совершенно самостоятельных картин для того же О<бщест>ва. — Я принял предложение на следующих условиях: — я получаю 6000 франков вознаграждения в месяц и, кроме того, 20 000 франков в год *гарантированных* за картины, в которых я буду принимать участие постановкой. Контракт должен был быть подписан *на 2 года.*

Я знаю, что о таковых моих условиях вся администрация была поставлена в известность и, думается мне, что г-н Блох об этом даже писал в Берлин, т.к. я припоминаю, что он мне показывал письмо из Берлина, где ему подтвердили согласие на приглашение меня на указанных условиях. —

Не дожидаясь составления и подписания контракта, я вступил в работу. Спустя некоторое время секретарь О<бщест>ва г-н Лунц представил мне проект моего контракта, который я по проверке вернул ему обратно, прося сделать соответствующие исправления и добавления и после этого дать контракт на подписание как администрации, так и мне. Не моя подпись была важна на этих контрактах, а важны были подписи двух администраторов О<бщест>ва, г-на Блоха и Mr. de Bersancourt, т.к. контракт важен был прежде всего для меня. Переходя в новое дело, я, соответственно, хотел себя застраховать, обезопасив от возможных неприятностей. — С тех пор я контракта так и не видел — его мне не представили на подпись. Я несколько раз напоминал об этом как г-ну Блоху, так и г-ну Лунцу, они все обещали, но дальше обещаний так этот вопрос и не двинулся. —

Веря всегда людям на слово и работая всю мою жизнь без контрактов, я и здесь не имел права усомниться в честности людей и поэтому не считал деликатным настаивать и требовать контракта. — Прекрасно помню случай, когда однажды г-н Ермольев, узнав о том, что у меня контракт не подписан, упрекнул в этом г-на Блоха, указав ему на то, что мало ли что может случиться с г-ном Блохом и кто тогда будет отвечать передо мною, г-н Блох заявил г-ну Ермольеву, что не ему бы об этом волноваться — г-н Волков знает, с кем имеет дело и поэтому может не беспокоиться, что его права будут нарушены, даже если контракт и не подписать. — Когда случился крах Шти<н>неса, я вспомнил о своем неподписанном контракте и забеспокоился. Хотел предупредить об этом администрацию, но, видя, насколько дирекция полна волнений и поглощена общими заботами, не решился в такой момент беспокоить ее своим частным делом. Я вполне был уверен, что наш административный аппарат вполне на высоте своего положения и при представлении отчета ликвидационной комиссии не допустит таковой небрежности, как *неподписанный контракт.*

* Вспомогательный режиссер; букв. заместитель режиссера (*фр.*). Во французской кинопроизводственной практике эта должность соответствовала рангу первого заместителя руководителя съемочной группы, что более точно отражает статус Волкова.

Только спустя некоторое время, когда тучи разрушительного вихря особенно сгустились и нависли над делом, я решил поделиться о своей неприятности с Mr. Abel Gance.

Последний поспешил меня успокоить, заговорив, что я могу не волноваться за себя, т.к. он отвечает за выполнение моих условий, хотя они и не оформлены. Вполне доверяя слову Abel Gance'a, я с тех пор уже и не поднимал этого вопроса. —

Каково же было мое удивление, когда я получил официальное письмо от 29 августа с/г. за подписями Mr. Abel Gance и Mr. de Bersancourt, извещавшее меня об окончании срока моей службы в О<бщест>ве — 30 сентября. Вполне естественно мое полное недоумение и сильное волнение. Я видел, что ни представители администрации, ни г-н de Bersancourt, ни Mr. Abel Gance с моими условиями *не считаются.* — Почувствовать и <о>сознать это было слишком тяжело. Примириться с этой несправедливостью я никак не мог и потому решил этим лицам ответить — написать о своих условиях. В конечном результате — платоническая переписка с Mr. Abel Gance. — Таковая может быть представлена на рассмотрение — она не лишена интереса. Непонятно мне было и поведение гг. Блоха и Лунца, которые на мои запросы по поводу происходящего пожимали только плечами, загадочно улыбались и ничего по существу сказать мне не могли. Mr. Bloch при этом успокаивал меня, говоря, что все это не имеет никакого значения, что в крайнем случае он готов свидетельствовать с Лунцем, что таковые мои условия существовали, готов даже представить контракт, который был тогда еще подписан на гербовой бумаге, что я могу не волноваться и т.п.

Так, полный надежд на законное и справедливое выполнение моих условий — я и жил до самых последних дней. —

В отношении моего счета могу сообщить следующее: жалованье с 15 июля 1924 г. по 16 июля 1925 г. мною получено сполна. В счет же получки 31-го июля с/г. мною получено только 1500 франков, т.е. половина причитающейся суммы.

По 15 июля 1925 года мною недополучено около 6300 франков (точно не помню) в счет вознаграждения за картины за первый год (т.е. в покрытие 20 000 франков). Это произошло следующим образом. Первую половину этой суммы, т.е. 10 000 франков, я получил еще в конце июля 1924 года. Остальные же 10 000 франков я хотел получить перед своей поездкой на Корсику — в первых числах апреля месяца, т.к. мне нужно было платить налоги. Mr. Bloch, не имея тогда в наличности таковой суммы, прочил меня оставить ему повестку по налогу, обещая мне по моем отъезде заплатить мой налог, а остальную сумму — 6 300 frs (до 10 000 франков) внести в банк на мой счет. Так я и сделал, спокойно отправившись на Корсику.

Каково же было мое удивление, когда, вернувшись в первых числах июня месяца с Корсики, я узнал, что налог мой 3700 франков Mr. Bloch заплатил, а остальные 6300 франков внести на мой счет *забыл.*

Пока я смог собраться получить эту сумму, явилась из Берлина ликвидационная комиссия по делам Стиннеса, и всякая возможность получения этих денег для меня исчезла. — Так эта сумма и осталась висеть в воздухе, и думаю, что не по моей вине! — почему же я должен быть наказан на эту сумму?..

О своем отношении к "Napoleon"у я должен сказать следующее:

Хотя по условиям и предполагалось, что, будучи всецело в курсе постановки картины "Napoleon", я смогу в то же самое время вести самостоятельные постановки, но, столкнувшись с действительностью, оказалось, что совместить эти два задания, практически осуществить задуманное совершенно невозможно. И, идя навстречу желаниям как администрации, так и самого Abel Gance'a, я и решил поступиться своими личными постановками — пожертвовав личными художественными интересами — и всецело отдался работе по картине "Napoleon".

Много было врагов у этой постановки, как внутренних, так и внешних, и должен откровенно сказать, что мною было много потрачено сил, энергии, крови и нервов в защиту этой грандиозной художественной работы. — Я глубоко верил в ее большое художественное значение. — Не раз у администрации падало настроение, исчезало терпение, бодрость, появлялись сомнения, недоверие, колебания, не раз даже смертельная опасность грозила самому существованию "Napoleon'a", и каждый раз я спешил внести успокоение в пошатнувшееся настроение администрации, торопился выступить на защиту жизни <фильма> "Napoleon", a Mr. Bloch, Mr. Abel Gance, и думаю, что даже Mr. de Bersancourt, не откажутся подтвердить это.

Примером, фактическим доказательством тому является мой доклад, составленный по просьбе Mr. Bekker[118] для защиты перед берлинским правлением <"ВеСти"> дела постановки "Napoleon"a в момент самой грозной опасности. Копию означенного доклада при сем прилагаю, т.к. считаю, что он прекрасно характеризует мое отношение к картине "Napoleon" вообще и к Mr. Abel Gance как ее творцу — в частности. —

Неужели же после всего этого можно признать, что условия, предложенные мне при ликвидации, — *справедливы!*»[119].

Вместе с другими бумагами режиссер передал юристу свою переписку с руководством компании «Abel Gance-Film», в которой отразились перипетии его неожиданного увольнения. Первое из этих писем, датированное 29 августа 1925 г., — официальный циркуляр с уведомлением о прекращении работы Волкова в съемочной группе:

«Как вы уже знаете, невыполнение своих обязательств обществом "ВеСти" (Консорциум Стиннес<а>) незаслуженно ставит под угрозу продолжение наших работ.

В настоящее время мы вынуждены, несмотря на твердую надежду на возобновление нашей деятельности, отказаться от Ваших услуг, имея в виду сразу же, как только позволят обстоятельства, вновь обратиться к Вам.

Поэтому соблаговолите считать настоящее письмо официальным уведомлением о своем увольнении начиная с 30 сентября.

Для решения финансовых вопросов (речь идет о деньгах, которые мы Вам уже должны, или о заработной плате, которую должны выплатить, то поверьте, что руководители Дирекции примут самые благоприятные для Вас решения в эти трудные для нас дни. Мы выражаем уверенность в том, что эти решения Abel Gance будут соответствовать тому духу сотрудничества, которое всегда нас объединяло. Мы надеемся и на то, что Вы не сочтете затруднительным принять эти условия.

Примите уверения в наших искренних чувствах.

Дирекция фильма "Наполеон"

Де Берсанкур
Абель Ганс»[120].

4 сентября обескураженный Волков обратился к теперь уже бывшему патрону:

«Месье, я только что получил письмо, датированое 29 августа и подписанное Вами как одним из директоров "Дирекции фильма 'Наполеон' ", извещающее меня об увольнении. Не имея до сих пор никаких дел с указанной Дирекцией, о существовании которой я узнал лишь из письма от 29 августа, и, следовательно, не ожидая от нее никаких уведомлений об увольнении, как и ни о чем другом, я считаю это письмо простым недоразумением — недоброжелательным и несправедливым. Я состою на службе у "Общества Фильмов Абеля Ганса", с которым я подписал, как Вы отлично знаете, контракт. Со стороны "Общества" этот контракт был подписан одним из его директоров, г-ном Блохом. Контракт был подписан на один год, т.е. срок его действия истекает только в будущем году.

Таким образом, я считаю письмо "Дирекции фильма 'Наполеон' " не имеющим ко мне никакого отношения.

Примите мои наилучшие заверения.

Александр Волков»[121].

Через два дня режиссер получил еще одно послание Ганса, составленное в самых категоричных выражениях:

«Мой дорогой друг, я совершенно не понимаю Вашего ответа. Я предупредил Вас так называемым циркулярным письмом, и Вы не должны были обижаться на него, так как оно стало естественным результатом возникших у нас трудностей.

Сегодня вечером я уезжаю в Венецию и увижусь с Вами по возвращении. Надеюсь на удачу.

Уверяю Вас, дорогой друг, в своих сердечных чувствах.

Абель Ганс»[122].

Но и этот холодный ответ еще не вполне убедил Волкова в том, что бывший патрон и единомышленник решил окончательно отказаться от его услуг. Напротив, он лишь укрепился в подозрениях, что его некогда безоблачные отношения с Гансом были омрачены какими-то недоразумениями или интригами третьих лиц. 10 сентября он обратился к Абелю Гансу с новым, еще более эмоциональным посланием:

«Дорогой господин Ганс, не могу скрыть от Вас, что подписанное Вами циркулярное письмо от 29 августа сильно меня поразило.

Я не удивился, увидев под ним подпись г-на Берсанкура, но, повторяю, был бесконечно поражен, увидев Вашу подпись — подпись Абеля Ганса.

Того Абеля Ганса, которого я считаю человеком высокой культуры, утонченным, выдающимся художником, чье имя известно в мире.

Того Абеля Ганса, который прекрасно был осведомлен о том, что я нанят на *два года* и что из-за небрежности администрации мне до сих пор так и не дали подписать контракта; я же ничего же не говорил об этом, не желая быть неделикатным.

Того Абеля Ганса, который после краха Консорциума Стиннеса сам заверил меня в твердости обязательств неподписанного контракта и подтвердил, что лично отвечает за выполение его условий.

Того Абеля Ганса, который, как никто другой, должен знать мою искреннюю преданность фильму "Наполеон". И именно откликаясь на его просьбу о сотрудничестве, ради общих интересов я отказался от собственных творческих интересов, отказался от собственной режиссуры и всего себя посвятил "Наполеону".

Того Абеля Ганса, который должен хорошо знать, с каким мужеством и рвением я защищал дело "Наполеона" от всех недругов, которые ему грозили (как извне, так и изнутри).

Наконец, того Абеля Ганса, который хорошо знает меня как режиссера с именем, обладавшего хорошим положением в Обществе "Альбатрос", которое я бы никогда не покинул ради сомнительного предприятия и без контракта. — Таким образом, меня нельзя ставить в один ряд с господами Комаровским[123] и Рене[124], не предупреждая об увольнении хотя бы за месяц.

Именно поэтому я был больно поражен, увидев Вашу подпись на недостойном Вас письме от 29 августа.

Вы неправы, дорогой господин Ганс, обижаясь на меня за ответ и утверждая, что он был формальным. На Ваше циркулярное письмо я должен был ответить официальным образом.

Вы прекрасно знаете, что я не собираюсь превращать наши отношения в официальные, и лучшим этому доказательством является случай с моим неподписанным контрактом...

Искренне веря в Ваши усилия, я с нетерпением буду ждать Вашего триумфального возвращения.

Сердечно Ваш

Александр Волков»[125].

После этого Ганс, по-видимому, решил, что выяснение отношений с русским сотрудником непозволительно затянулось, и перепоручил дальнейшие письменные препирательства своему администратору Эмилю Карманну. 5 ноября тот самым жестким образом потребовал от Волкова завершить все расчеты с бывшим работодателем:

«Месье, судя по тем сведениям, которые мне удалось собрать, сценарий "Шарлотта Корде", являющийся собственностью "Общества Фильмов Абеля Ганса", был передан Вам для ознакомления и не был своевременно возвращен Обществу.

Кроме того, Вам был передан экземпляр разработок двух первых режиссерских сценариев фильма "Наполеон".

В связи с этим я вынужден просить Вас срочно вернуть указанные сценарии»[126].

Последний документ письменного общения Волкова с Карманном датирован 10 ноября 1925 г. В нем уже нет и следа коллегиальности участников некогда дружной съемочной группы: «Месье, в ответ на Ваше письмо <...> я настоятельно прошу Вас зайти в четверг утром (с 9:30 до 11) в дом № 8 по ул. Ришелье в "штаб" по ликвидации <Общества>. Прошу Вас также захватить с собой все бумаги, чтобы разъяснить Ваше дело, обстоятельства коего мне неизвестны и о котором я ничего не знаю. Я напоминаю Вам об этом, так как Вы, кажется, игнорируете тот факт, что "Общество Фильмов Абеля Ганса" ликвидируется, о чем было сделано официальное объявление согласно закону»[127].

Еще один интересный документ, сопровождавший выяснение отношений Волкова с Гансом и его администраторами, — развернутый отзыв о постановке «Наполеона», который русский режиссер передал юристу для прояснения ситуации и для подтверждения высокого профессионального уважения к французскому коллеге, а также для удостоверения собственных приоритетов в картине. По свидетельству Волкова, этот отзыв был специально написан им для берлинской дирекции «ВеСти» в 1925 г. — в самый решающий для дела момент, когда у руководителей концерна возникли большие сомнения в способности Ганса довести начатую работу до успешного завершения. Приведем это свидетельство полностью:

«Прежде чем высказать свою точку зрения на работу г-на Ганса по фильму "Наполеон", я бы хотел напомнить о том, что ей предшествовало.

Надо заметить, что со времени "Колеса" о Гансе ходило множество совершенно неправдоподобных сплетен и историй, которые должны были дискредитировать его творческие возможности и способность к работе для того, чтобы сбить его коммерческую цену.

Забыв все то, что удалось сделать Гансу в этом фильме и с точки зрения режиссуры, и с точки зрения техники, все его враги и даже друзья хором говорили о том, что совершенно недопустимо так долго работать над фильмом, что преступно тратить на него столько денег, что нельзя доверять г-ну Гансу съемки нового фильма, что он — обманщик и хвастун.

К несчастью, все это злословие возымело действие и имело реальные последствия для Ганса. В него уже не верили как в серьезного работника, и я должен признать, что даже я потерял к нему доверие.

И тут произошло чудо. — Вдруг находятся капиталисты, которые дают Абелю Гансу необходимые средства и поручают съемки фильма "Наполеон". С одной стороны, я ликовал, но, с другой, должен признаться, что не имел в него тогда должной веры. Я не верил, что эта грандиозная работа будет им выполнена. Но однажды мне пришлось включиться в нее, что я сделал поначалу с большой опаской. Я был охвачен страхом и скептицизмом. Однако спустя некоторое время, когда я всецело отдался работе, то понял, что все страхи и недоверие к Гансу были беспочвенны. После 5 месяцев тесной с ним работы я утверждаю следующее: Ганс обладает огромной трудоспособностью, он настолько требователен к себе и к другим, что все его сотрудники втягиваются в работу, зачастую граничащую с пределом человеческих возможностей. Он постоянно стремится к совершенству и к тому же все время ищет новые средства выразительности в кинематографии. Он все время комбинирует новые технические методы. Он постоянно старается идти вперед и, прекрасно владея техникой, не тратит времени и сил на употребление уже известного. Он также не настаивает на необходимости репетиций с актерами, не желая тратить на это времени.

Тем не менее обвинения его в медленной работе частично можно признать справедливыми. Готовя сценарий "Наполеона" и занимаясь корреспонденцией Ганса, я был поражен тем большим количеством вопросов, которые его интересовали в работе. Едва ли не первостепенными среди них было использование различных технических средств для освещения, объективы, аппараты, каше.

Все то, что представляется Гансу новой, неиспробованной технической возможностью, немедленно передается им в лабораторию. Его творческий ум постоянно ищет новых технических средств и методов, на что у него уходит много времени, но в этом и заключается смысл прогресса, от которого зависит будущее кинематографии.

Из работы, проведенной Гансом в первой части "Наполеона", в качестве примера можно взять два эпизода (до сих пор сделана лишь половина фильма — пролог и натурные сцены Корсики), по которым уже сейчас видно, что Ганс нашел решение многих достаточно сложных технических вопросов. В качестве одного из них я приведу преследования Бонапарта жандармами. У него он получился действительно драматичным. <Кино>камера в этой сцене не оставалась статичной, как это было принято до сих пор; иногда, привязанная к седлу коня, она повторяла движения, следуя ритму погони. Иногда она находилась в руках оператора, который скакал впереди других всадников и снимал лучшие моменты кавалькады. Часто камера устанавливалась на автомобиле, который быстро ехал, преследуемый всадниками. Иногда бывало, что камера висела, прикрепленная к веревке, над всадниками и снимала их сверху.

В эпизодах, снятых в Бриенн (бой снежками) камера играла роль противника Наполеона. Оператор прижимал ее к груди или устанавливал ее на санках, нападая ею на врагов и получая от них в лицо (т.е. в объектив) снежки, или отступала перед ними[128].

Другой пример: драка учеников в спальне бриеннской школы, где некоторые эпизоды были сняты шестью многократными экспозициями: на одной пленке было снято 6 разных моментов схватки.

Таким образом, разрушается "рампа", отделяющая зрителя от "сцены", и он принимает участие в действии.

Из этих же примеров становится очевидным, насколько трудны и сложны были новые методы, сколь много они требовали времени для своего осуществления. Именно из-за этой работы Ганс потратил столько времени на съемки фильма.

Конечно, следует знать кинематографию, чтобы оценить новизну этих приемов. Те, кто мало понимает в искусстве кино, кто не знает, что такое монтаж, — они не могут адекватно оценить значения всего этого собранного материала.

Естественно, что эпизоды кавалькады или драки школьников, снятые пятью или шестью камерами, будут скучны и неинтересны тем, кто будет их смотреть. Для них эти эпизоды не принесут ожидаемых впечатлений.

По этому поводу я должен вспомнить о том, как в свое время дирекция "Альбатроса" отнеслась к моим многочисленным кадрам танцующих ног в эпизоде "джиги" в таверне в фильме "Кин". Я вполне ощутил атмосферу подозрения и даже неприязни, которой меня окружили в то время. И лишь после того, как были просмотрены и окончательно смонтированы кадры этой сцены, всем стало ясно, что это — лучший эпизод фильма.

Повторюсь, что лишь знаток может оценить ту работу, которую проделал Ганс. Следует добавить, что сценарий для него не является догмой, которую нужно в точности соблюсти, а лишь схемой, наброском, и именно поэтому нельзя подходить к его работе с теми же мерками, как и к другим режиссерам, с обычным количеством эпизодов, метражем отснятой пленки и точностью передачи материала.

У Ганса в любой момент может возникнуть новая творческая мысль, которую он немедленно пытается реализовать, что придает его творчеству свежесть и обновление.

Это — "Великий талант", но он не волшебник, и, если загружать средней продукцией, он не сможет показать, на что он способен. Если кто-то будет ограничивать его работу, то большие <производственные> затраты не оправдаются. К сожалению, с этой точки зрения практические таланты Ганса имеют печальную репутацию, что несправедливо. Всегда, например, ему вспоминают неудачную съемку фильма "Колесо", совершенно забывая о других его фильмах, которые обладают большой художественной ценностью — "Mater Dolorosa", "Десятая симфония", "Я обвиняю". Эти фильмы могут считаться образцами режиссерского искусства, и в то же время они обладают большой коммерческой ценностью. Они до сих пор идут на экране и приносят доходы. К этому хочу добавить, что этот отзыв нельзя считать мнением новичка, но взвешенной и серьезной оценкой специалиста с пятнадцатилетним стажем.

Не стоит забывать и о том, что перед Гансом стоит грандиозная задача воскрешения наполеоновской эпопеи, которая вызывает у него прилив творческих сил и энергии. Не трудно угадать будущую судьбу "Наполеона", если, конечно, Гансу будет дано осуществить все то, что он хочет и должен сделать. Этот фильм станет самым значительным событием в кинематографии, а его финансовый успех будет лишь его естественным следствием. Но не следует забывать арабскую мудрость, которая гласит: "Глупо ставить хорошего скакуна в коровий хлев и возить на нем воду".

Следует доверять Гансу и его работе, а победит в ней тот, у кого крепче нервы»[129].

Таким образом, это свидетельство Волкова не только описывает творческие и технические новации, введенные Гансом в картину, но вполне тактично и определенно указывает участие в ней русского режиссера, которому была доверена постановка весьма важных эпизодов. Насколько можно судить, в статье, опубликованной в журнале «Фото-Сине» в апреле 1928 г., Волков повторил многие свои оценки 1925 г.[130], что позволяет уверенно считать этот «служебный» текст основой его публичной оценки художественных достоинств фильма «Наполеон» после его выхода на экраны.

Опытному Маргулиесу без большого труда удалось погасить конфликт кинематографистов, не доводя его до открытого скандала и судебного разбирательства, но об исходе дела он узнал с большим запозданием — лишь в декабре 1926 г. — и не от самого истца. Его письмо режиссеру — тактичный выговор необязательному клиенту:

«Многоуважаемый Александр Александрович, прошло уже около года с того времени, как Вы обратились к моему содействию для урегулирования Ваших расчетов с Abel Gance. Узнал из газет, что Вы работаете у Блоха[131], а от Вас уже давно <не слышно>, что Вы получили денежную сумму от Gance. Полагаю, что теперь нет препятствий к присылке мне вознаграждения за консультации. Буду Вам признателен, если Вы пришлете его до праздников, т.е. в ближайшие несколько дней. Готовый к услугам М. Маргулиес»[132].

Режиссер откликнулся на обращение юриста на следующий же день и сообщил, что урегулировать денежные расчеты с Блохом ему так и не удалось. В этом же письме он подвел черту под своим сотрудничеством с Абелем Гансом:

«Многоуважаемый Мануил Сергеевич, ваше письмо получил и спешу принести самые глубокие извинения, что так неприлично долго задержал уплату Вам вознаграждения за консультацию.

Признаться, урегулировать полностью мои расчеты с S<ocie>te “Films Abel Gance” так мне и не удалось. Я получил тогда в уплату 10 тыс<яч> франков наличными и сценарий французского историка Mr. Lenotr'a[133] “Charlotte Corday”, за который Блох должен был мне выплатить 10 тыс<яч> франков. Блох долго тянул уплату и в конце концов предложил мне заплатить пока 4000 фр<анков>, а остальные — когда он будет или ставить этот сценарий (!!), или же когда ему удастся продать его кому-либо (!!!).

Так как в это время он вел уже переговоры о постановке картины “Casanova”, то мне, чтобы не омрачать отношений, невольно пришлось сжать зубы... и принять его предложение. Так неблестяще закончилась эта длинная эпопея моих сложных расчетов с S<ocié>té “Films Abel Gance”. Как бы то ни было, я искренно благодарен Вам, Мануил Сергеевич, за Ваши добрые советы и Ваше живое участие, проявленные Вами в этом деле, и очень прошу сообщить мне размер моего вознаграждения, которое я должен прислать Вам в ближайшие же дни, как Вы об этом просите. Преданный Александр Волков»[134].

Через два дня Маргулиес ответил посланием, в котором определил размер своего гонорара и присоединил к этому личную просьбу: «Многоуважаемый Александр Александрович, рад, что Вы не только получили часть того, что Вам причиталось (и это так редко удается теперь), но и сейчас работаете в Вашей области, и притом успешно. Я думаю, что 400 фр<анков> не будет для Вас обременительной платою за консультации и написание моего письма. Кстати, я слышал, что в Ciné-Club показывают членам его и гостям “Потемкина”; если это так, то нельзя ли было бы при Вашем содействии получить 2–3 приглашения на “смотрины”? Крепко обяжете»[135].

Режиссер тут же отозвался письмом, завершив им деловое общение с юристом, в которое неожиданно вмешался знаменитый фильм Сергея Эйзенштейна, демонстрировавшийся тогда в Париже на специальных просмотрах:

«Многоуважаемый Мануил Сергеевич, с полной охотой препровождаю Вам указанные Вами 400 frs.

Очень сожалею, что не могу удовлетворить Ваше желание — достать Вам приглашение на просмотр картины “Потемкин”. Дело в том, что Ciné-Club устраивает демонстрацию этой картины только *единственный раз,* и, как член этого клуба, я не слышал пока, чтобы этот просмотр хотели повторить[136].

Искренне преданный
Александр Волков»[137].

Завершая эту историю, следует отметить, что конфликт Волкова с Гансом не был чем-то исключительным в истории «Наполеона». Уже после выхода картины на экран один из ключевых участников первого этапа постановки, Жозеф Мундвиллер[138], подал в суд на компанию Абеля Ганса, потребовав восстановить свое имя в титрах картины как главного оператора. В судебном разбирательстве, привлекшем общее внимание, в качестве свидетелей приняли участие бывшие коллеги оператора — Н. Блох и др. В конце концов скандаль-

ное дело завершилось победой истца, получившего от бывших работодателей компенсацию за понесенный моральный ущерб в размере 10 тысяч франков[139].

* * *

Съемки «Наполеона» возобновились весной 1926 г.[140] К тому времени Волкова на съемочной площадке сменил Вячеслав Туржанский, который потом рассказал о своем участии в съемках: «В конце концов наступил момент кризиса в работе над “Наполеоном” Ганса, и он попросил меня помочь ему поставить некоторые эпизоды фильма. Я бы не сделал этого ни для кого другого. Я снял небольшие фрагменты эпизодов в Тулоне и в Конвенте — не все эпизоды целиком. Я также смонтировал те фрагменты, которые я снял. Я точно не могу вспомнить, какие именно. Все это было подобно кошмару. <...> Все это было в жуткой спешке, потому что я торопился в Америку»[141].

По газетному сообщению, в конце июня, после завершения в бийанкурской студии съемок массовых сцен, Туржанский отправился вместе с Гансом в Тулон для постановки последних натурных эпизодов морского боя[142]. Вернувшись в Париж, он «закончил чрезвычайно интересную сцену для “Наполеона”: “бал приговоренных к смертной казни”. Бал этот, как свидетельствуют историки, состоялся в тюрьме Карм на следующий день после 9 Термидора, и участниками его были не только приговоренные к смерти, но и родственники погибших во время террора. Декорация тюрьмы Карм сделана по эскизу П.Н. Шильдкнехта»[143]. На этом работа Туржанского в постановке завершилась — 28 июля он вместе с Натальей Кованько уехал в Голливуд[144].

По мере того как работа над «Наполеоном» близилась к концу, журналистам стали известны новые впечатляющие подробности, которыми сопровождалась работа: например, что в съемках было задействовано в общей сложности пять тысяч военнослужащих французской армии и тысяча лошадей, а на батальные эффекты было израсходовано пятьдесят тысяч ружейных зарядов и тонна соли, имитировавшей снег[145]. Эти и другие подсчеты, подтверждавшие беспрецедентные постановочные масштабы картины, дополнялись сообщениями о переходе работы в завершающую стадию: «“Наполеон” будет закончен к октябрю этого года. Одно время думали, что фильм этот никогда не увидит света из-за того, что после краха Штиннеса, субсидировавшего постановку, ни французские, ни американские финансисты не желали вкладывать в этот фильм свои капиталы. В настоящее время соглашение достигнуто и приостановленная съемка подходит к концу»[146].

Изнурительный съемочный период завершился в середине сентября 1926 г., но за этим последовал не менее ответственный этап — монтаж картины, работу над которым режиссер поначалу планировал завершить за 3–4 месяца[147]. Однако множество технологических проблем, отчасти спровоцированных русскими, затянули дело до весны следующего года и едва не обернулись катастрофой. Осенью того же года Семен Шифрин и Дмитрий Харитонов организовали компанию «Гранд продуксьон синематографик», базировавшуюся в том же Бийанкуре, по соседству со съемочной группой Ганса. Ее первой производственной работой был фильм «Панам» в совместной постановке Марселя л'Эрбье и Николая Маликова[148]. В первой половине февраля 1927 г. постановщики отсняли натурные эпизоды в знаменитом кабаре «Мулен Руж», и эти необычные съемки обратили на себя внима-

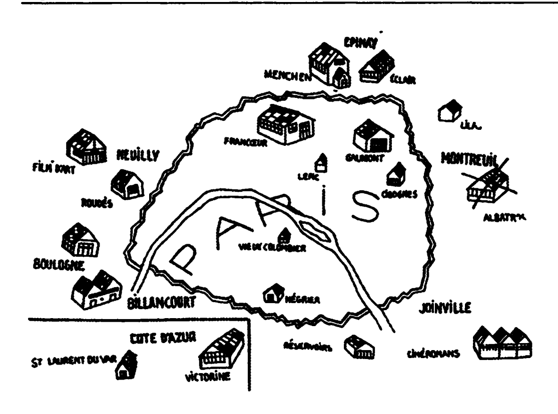
ние артистического Парижа[149]. Завершив съемки, режиссеры приступили к монтажу, но 1 апреля 1927 г. случилось несчастье — от короткого замыкания электросети в студии вспыхнул большой пожар, который уничтожил все исходные киноматериалы, лишь по случайности сохранив альбом фильмовых фотографий. Потрясенный Харитонов сообщил репортерам, что «спасти не удалось ничего. <...> Погибла картина, сделанная русскими руками, которую мы готовились показать в Париже представителям печати и искусства в середине апреля». Однако еще большей бедой грозило то, что «в том же здании этажом ниже помещался весь негатив картины “Наполеон” Абеля Ганса. Благодаря дружным усилиям всех сотрудников негатив удалось спасти». Вызванный сотрудниками, режиссер тотчас приехал в студию. «Услышав, что никто не пострадал и что “Наполеон” жив, Абель Ганс разрыдался»[150].

Настойчивый Шифрин решил восстановить утрату[151] и, получив финансовую поддержку от Венгерова, в короткие сроки организовал пересъемку картины под режиссурой одного Николая Маликова. Менее чем через год новая версия[152] вышла на экраны под названием «Панам... это не Париж»[153]. При этом продюсеры решили обратить несчастье на пользу дела и сопроводили рекламу фильма назойливыми описаниями этой драмы, что, впрочем, никак не помогло ее коммерческому успеху. Картина не была отмечена какими-либо выдающимися художественными или зрелищными достоинствами, так что зрители встретили ее весьма прохладно, а эмигрантский критик задался ехидным вопросом: «Не пожар ли способствовал украшению фильма?»[154]

* * *

Как известно, в 1926 г. финансирование съемок «Наполеона» взяла на себя компания «Сосьете женераль де фильмс» («SGF») — предприятие с русскими участниками и капиталами. Еще в марте 1924 г. группа состоятельных эмигрантов во главе с Александром Арбеловым и его кузеном Яковом Гриневым организовала общество «Родина», занимавшееся продажей американского оборудования по автоматической проявке и печати кинопленки. Через год с небольшим оказалось, что отсутствие профессионального опыта у пайщиков предприятия и некомпетентность сотрудников привели дело к краху, однако Гриневу каким-то образом удалось вовлечь в него богатых французских аристократов, интересовавшихся экраном и желавших вложить солидные средства в производство кинокартин[155]. Таким образом компания была не только реанимирована, но обрела и новый статус производственно-прокатного предприятия, занимавшегося также и производством исходных киноматериалов и оборудования.

Судя по архивным документам, его делами одно время занимался тот же М. Маргулиес, и эти бумаги существенно корректируют воспоминания французского режиссера о сотрудничестве с «SGF». Среди прочего А. Ганс рассказал Браунлоу о некоем Гриневе, который, по его словам, был настолько впечатлен рассказом директора бийанкурской студии М. Фельдмана о бедственном положении съемочной группы, что решил направить все силы и средства компании на возобновление съемок остановленного «Наполеона»[156]. Судя по документам из архива русского юриста, и тут дело обстояло несколько иначе, чем описал режиссер. Акционерное общество «SGF» было образовано в 1926 г. как многопрофильное



Схематический план расположения киностудий Парижа и Ниццы. 1928

предприятие по производству и прокату фильмов собственного и стороннего производства, а также по изготовлению фотокинооборудования и пленки[157]. Корпоративными участниками дела были солидные кинематографические компании — «Gaumont-Metro-Goldwyn du Paris», «Metro-Goldwyn du New York», «Metro-Goldwyn du Londres», «Société Anonyme Alliance Cinematographique Europienne»[158], а среди частных акционеров были сын военного промышленника Шнайдера-Крезо, граф Гектор де Беарн, кинорежиссер Серж Зандберг, композитор Франсуа Мийо, доверенный сотрудник Ганса Эмиль Карманн и др. С осени 1928 г. к числу привилегированных участников «SGF» прибавились Леонард Розенталь[159] с подругой Марой Якубович[160] и братом Адольфом Розенталем, которые внесли в дело в общей сложности более полумиллиона франков[161]. Председателем правления общества был избран М. Гурлянд, а Гринев принял на себя обязанности директора-администратора[162].

Приход новых акционеров активизировал производственную активность предприятия. Было объявлено, что «возглавляемое нашим соотечественником Гриневым[163] и "жемчужным королем" Леонардом Розенталем "Сосьете женераль де фильмс" наметило свою программу на 1928–1929 гг. В первую очередь г. Абель Ганс поставит для фирмы картину "Ватерлоо (Конец Наполеона)", затем г. Карл-Теодор Дрейер инсценирует очерк молодого датского писателя "Шекспир". Экстерьеры этой фильмы будут сняты в Англии[164]. Наконец, молодой московский русско-еврейский режиссер академических театров Алексей Грановский поставит в Париже "героически-комическую" фильму — "Современный Дон-Жуан"»[165].

Громкие имена кинематографистов, тематический и жанровый диапазон новых постановок, по своим масштабам вполне сопоставимых с только что завершенным «Наполеоном», должны были заинтересовать потенциальных прокатчиков, но этим планам так и не дано было осуществиться. Особенно драматичной представляется судьба творческих замыслов Абеля Ганса. Поначалу он предложил было экранизацию пьесы Жана Жироду «Зигфрид», с большим успехом шедшей тогда в театре на Елисейских Полях. Руководители «SGF» настойчиво уговаривали режиссера продолжить работу над наполеоновской эпопеей[166], но после длительных обсуждений ему удалось убедить их в неосуществимости проекта ввиду его колоссальной стоимости[167] и получить согласие на съемки картины «Страсти Христовы», задуманной еще в 1918 г. Эту ленту Ганс хотел сделать в звуковом формате и ввести в нее опробованный в «Наполеоне», но усовершенствованный полиэкран. Режиссер разработал подробный съемочный план постановки, нашел главного исполнителя — известного голливудского актера Джона Бэрримора, а костяк съемочной группы, как и прежде, намеревался собрать из того же русского «контингента»[168].

В архиве Маргулиеса отложился интереснейший документ, в котором бухгалтерия «SGF» обобщила сведения о международном прокате фильма «Наполеон». Согласно таблице, после первого года показов на экранах разных стран картина собрала во Франции, Бельгии, Швейцарии, Голландии и французских колониях 3 080 000 франков, в Южной Америке — 508 207 франков, 662 123 франка было собрано в Италии и ее колониях, в Египте, Сирии и остальных странах Ближнего Востока, а также в Турции, Греции, Болгарии и Румынии. Показы в Чехословакии и Югославии принесли 999 243 франка; в Германии, Австрии, Венгрии, Польше, Скандинавии и в балтийских странах — 1 695 750 франков, в США и Канаде — 6 080 000 франков (при этом, по условиям контрактов, доходы от проката фильма в Северной Америке делились поровну между «SGF» и партнером «МГМ»)[169]; Англия и ее колонии принесли 2 136 000 франков. Общая сумма поступлений составила 13 361 405 франков, а за вычетом расходов на печать фильмовых копий, рекламу и другие организационные расходы — 12 552 256 франков[170]. Если сравнить эти данные с первоначальными режиссерскими выкладками[171] и затратами на постановку, составившими около 18 миллионов франков[172], нетрудно высчитать, что с коммерческой точки зрения фильм Ганса безнадежно провалился.

Схожими по результату были выкладки и по картине «Страсти Жанны д'Арк» К.-Т. Дрейера, постановку которой также субсидировало «SGF». Эта постановка обошлась более чем в девять миллионов франков, но тоже оказалась убыточной[173]. Неутешительные итоги первого же года участия в предприятии побудили выйти из него главного пайщика — Розенталя, а его уход предопределил начало его конца: «SGF» прекратило существование весной 1929 г. По-видимому, решение «короля жемчуга» мотивировалось не столько потерей денег, сколько неудовлетворенными амбициями его протеже — Мары Якубович, мечтавшей о карьере звезды экрана в постановках знаменитых режиссеров, но так себя в них и не нашедшей. Ее мечта осуществилась лишь несколько лет спустя: она стала героиней короткометражного звукового фильма «Сентиментальный романс», ставшего уникальным опытом сотрудничества кинематографистов-эмигрантов с советскими мастерами — С. Эйзенштейном, Г. Александровым и Э. Тиссэ[174].

• • •

Экранная судьба фильма «Наполеон» разворачивалась не менее драматично, чем постановочная[175]. Ожидание обещанного шедевра сильно затянулось, но его периодически обостряли рекламные анонсы, питавшие интерес и эмигрантских журналистов. Накануне кинопремьеры один из них вновь напомнил об участии в картине соотечественников: «Русские приняли в постановке деятельное участие. Помощниками Ганса были режиссеры А.А. Волков и В.К. Туржанский. Декорации сделаны по макетам акад<емика> А.Н. Бенуа нашими соотечественниками гг. Мейнгардтом и Шильдкнехтом[176]. Технической стороной постановки заведовал инженер Фельдман, русский по происхождению. Из русских артистов в фильме снимались Н.Ф. Колин... Сережа Руденко... г. Шахатуни... г. Мечиков (Григорий Мечикян)... Роль Бонапарта должен был играть И.И. Мозжухин, но потом она досталась французскому актеру Дьедоннэ. При составлении сценария Ганс пользовался советами М.А. Ландау-Алданова, одного из лучших знатоков эпохи»[177].

Премьерный показ фильма «Наполеон» состоялся 7 апреля 1927 г. в зале «Гранд-Опера» и превратился в яркую манифестацию национального чувства аудитории. Она оказалась неприятным сюрпризом для леволиберальной части французского общества. Один из законодателей ее вкусов высоко оценил творческий дар режиссера и указал, что в картине нет ни одного неоригинального кадра, однако ее смысловые акценты и подтексты он счел социально неприемлемыми: «Это, во-первых, фальшивый, а во-вторых, опасный и заслуживающий безоговорочного осуждения фильм. <...> Наша суровость обращена как против режиссера, виновного в написании сценария, так и против заказчиков-продюсеров и прокатчиков, навязывающих кинематографистам так или иначе свои антихудожественные и чисто корыстные концепции. <...> "Наполеон" представляется типичным и сенсационным примером еще и потому, что позволяет оценить силу воздействия на нас технических и чисто кинематографических достоинств фильма <...>. "Наполеон" адресован массам. Массы идут его смотреть, соблазненные названием, именем Абеля Ганса, рекламой. Я хочу предупредить массы, чтобы они не думали, будто после этой картины французская революция, чьи лозунги и поныне служат для демократов ежедневным упражнением в болтовне, лишь разрушала все, что было "хорошего" при старом режиме, казнила поэтов, ученых, невинных великодушных людей, что ее возглавляли психопаты, маньяки, сумасшедшие и что, к счастью, появился Наполеон Бонапарт, который навел порядок согласно добрым законам дисциплины, власти, родины, словом, военной диктатуры»[178].

Неожиданная вспышка национализма, спровоцированная фильмом Ганса, стала неприятным сюрпризом и для русских апатридов и бросила внушительную тень на их восприятие картины и на отношение к ее создателю. В какой-то степени сдержанную реакцию эмигрантов предопределял эстетический консерватизм, но им вообще не был близок герой фильма, поскольку отечественная культурно-историческая память была отягощена иным, противоположным французскому опытом. Этот стереотип не смогла переломить и попытка исторической реабилитации Наполеона, предпринятая одним из главных литературных мэтров русского Парижа Дмитрием Мережковским[179]. На эмигрантских оценках, несомненно, сказались и отчетливые монархические аллюзии кинематографического эпоса. Эмигранты, сверявшие свои художественные впечатления с идеологическими мотивами, не могли не обратить внимания на этот закадровый подтекст, а их печатные отзывы заставляют вспомнить конспирологические рассуждения В.В. Шульгина и А.И. Филиппова и по-новому оценить их влиятельность на политические полюсы Зарубежья. Во всяком случае, именно на коннотациях с опытом новейшей российской истории педалировал внимание русской аудитории один из обозревателей:

«Ганс в символической сцене показывает нам Наполеона-республиканца перед отъездом в первый итальянский поход. В давно опустевшем зале Конвента встают перед ним гигантские тени вождей революции. "Слушай, Бонапарт! Великая революция говорит с тобой", — раздается голос Дантона. "Каковы твои проекты, Бонапарт?" — спрашивает тень Марата. "Освобождение угнетенных народов, уничтожение границ и всемирная республика..." — отвечает Бонапарт.

Не без удивления узнают многие русские поклонники Наполеона, что он имел в молодости настоящие "большевистские" идеи. Чтобы простить ему этот грех, нужно, впрочем, только подождать продолжения фильмы»[180].

И все же художественная мощь и оригинальность, режиссерский талант, эпичность замысла и визуальная новизна картины произвели глубокое впечатление и на русских зрителей, хотя они смикшировали похвалы замечаниями по частностям. Сергей Волконский, побывавший на одном из премьерных сеансов в зале «Гранд-Опера»[181], был разочарован несовпадением своих представлений о герое ленты с образом, предъявленным ему Абелем Гансом:

«Да, этой картины давно ждали. И как всегда, слишком большие ожидания обмануты. Огромно, грузно, тяжело. Вот первые слова, которые напрашиваются после этого представления, начавшегося в девять и кончившегося в час. Если только возможно приложить это слово к фильму, я бы сказал — шумно. Начиная с программы, великолепной тетрадки на глянцевитой бумаге, с ее золотыми заглавиями, с портретами, с вензелем Наполеона и странным смешением рекламы и истории, исторического лица и экранного лицедея, все шумно. Все раздуто, широковещательно. И картины следуют по тому же пути. Есть и хорошие мысли, и отличные зрительные впечатления, но все испорчено перегруженностью; одна картина слишком долго длится, слишком часто возвращается. Несомненно, составитель задался целью подавить зрителя количеством: конца нет буре на море, конца нет идущим полкам. Можно сказать, что самое главное действующее лицо, или, вернее говоря, самое главное воздействующее лицо этого фильма — Его Величество Количество. Этот фильм относится к прочим, как к аэропланам — цеппелин.

"Цеппелинское" впечатление увеличивается тем еще, что в некоторых случаях массового движения или большого географического размаха экран утраивается. Иногда при этом все три экрана сливаются в одну картину, а иногда на среднем одна картина, а на боковых проходят одинаковые. Этот прием — находка Ганса, здесь впервые примененная, — еще не известен в Америке[182]. Этим способом, например, изображается шествие "италийской" армии: на среднем экране Наполеон или только его голова, а по бокам проходят полки, бесконечно, беспрерывно. Это довольно удачный прием, когда картина не в крупном масштабе, но когда лица крупные и узнаешь на двух сторонах тех же людей, получается впечатление зеркала, и вместо удвоения массы получается раздвоение.

Как раз в этом месте картины вводится весьма безвкусный прием. На экране Наполеон говорит, то есть шевелит губами, обращаясь к мимо идущим войскам; и вдруг раздается из-за кулис актерский голос, произносящий наполеоновские слова. Неприятный, не звонкий голос, и все вместе, вместо того чтобы поднять впечатление (как, вероятно, надеялся составитель), сообщает всему эпизоду нечто плоско-простоватое. Малоубедительность всего этого убога и "находка" жалка...

Другой прием этого фильма: пристрастие к аллегоричности. Вот, например, плывет Бонапарт на лодочке в бурю-непогоду с Корсики во Францию. На экране сменяются то лодочка, то бушующие волны. Картины бунтующих волн все грознее: всплески, пена, брызги, — и вдруг заседание Конвента, — волнующаяся толпа, и вся эта толпа начинает колыхаться, как море, а ее начинает обдавать брызгами, — та же буря (понимай — революция)

колеблет и топит Дантона, Марата и Робеспьера, и та же буря выносит на берег Бонапарта. Тут, конечно, есть мысль, но кинематограф прежде всего зрелище, не мысль. И что же мы видим? Как бы ни интересна мысль, но как зрелище, согласитесь, не представляет особой красоты видеть заседание революционных представителей, обливаемых брызгами и пеною морских волн. Точно так же и орел, играющий такую роль в наполеоновской эпопее. Красивейший образ, богатая аллегория, но, конечно, только в мысли или в живописи. А видеть настоящего, живого орла, запуганного, совсем не грозного, — куда менее великолепно. Ведь на картине писанный тем хорош, что как бы участвует в славе, в победе, в торжестве; а орел, занятый тем, чтобы удержать свое равновесие на макушке древка знамени (к которому он, может быть, даже и подвязан), не может дать никакого впечатления участия в том, что интересует окружающих его лицедеев, — он с картиною не сливается... Таких недохватов, при лучших намерениях в этом воссоздании славы, очень много...

Из актеров следует упомянуть Наполеона-Дьедон<н>э. Он отлично изображает и хорошо подходит под внешность Первого Консула. <...> Великолепны фигуры революционной тройки: Робеспьер, Дантон и Марат. Последний совсем бесподобен, когда после убиения лежит в ванне. Сам Ганс играет революционера Сен-Жюста, — <он> благороден. Есть прекрасные типы злодеев, палачей, революционеров и революционерок; есть лица сильные, вдохновенные, есть и рожи, хари... Сцены массовых увлечений слажены великолепно. Особенно хорошо пение “Марсельезы” после того, как сочинитель, Руже де Лил<л>ь, спел ее собранию в первый раз[183]. <...> Это кинематографическое представление, во всяком случае, осуществляет блестящую страницу того, что можно назвать обучение образом, — это интересный, легко усвояемый воспитательный прием. “Чтобы народы тебя понимали, надо прежде всего воздействовать на их глаза”, — говорил сам Наполеон. И мы видели, несмотря на длинноты, на некоторые безвкусицы, мы видели воздействующее зрелище. Для учащейся молодежи это полезно. Волна идеализма полезна в юности, в особенности в такие времена, когда “воздействия” направлены совсем по иным путям...»[184]

Зрительнице, профессионально знавшей специфику кинематографического ремесла, довелось посмотреть картину позднее и в иной, чем премьерная, версии[185]. Пораженная формальными новациями ленты, она была вполне искренна в похвалах режиссеру, однако многочисленные несообразности, по ее мнению, немало повредили художественной убедительности и оригинальности постановки. Но все это не могло отменить признания уникальности художественного видения мастера:

«“Наполеон” Абеля Ганса — одно из самых выдающихся созданий кинематографа. Но именно поэтому и еще потому, что Ганс виднейшая фигура среди европейских кинорежиссеров, мы не должны молчать о недостатках его последней работы. Техническое нововведение Ганса заключается в том, что он проектирует одновременно на три экрана три сцены. По замыслу, эти три сцены должны слиться в одно грандиозное целое. На центральном экране показывается главная лирическая часть действия, на двух боковых проходят события, служащие фоном. Ганс затратил много усилий, чтобы действия, снятые тремя камерами, слились в одну картину. Но попытка не удалась. Узенькая, темная полоска, отделяющая один экран от другого, мешает единству впечатления; несовпадение же ритма

этих одновременных, но неодинаковых действий, искусственно и несовершенно связанных между собой, утомляет и раздражает зрителя.

Есть в картине Ганса еще один недостаток, утомляющий не меньше, чем три экрана. Ганс злоупотребляет скрещиванием планов. Почти ни один режиссер не обходится без этих приемов, но увлекаться ими опасно. Смешение реальности и видений, действительности и воспоминаний, лихорадочная путаница лиц, пейзажей, событий — все это, будучи взятым в большой дозе, утомительно. Абель Ганс волнует, увлекает, но не раз жалеешь, что этому художнику изменяет чувство меры. Напомним хотя бы одновременную демонстрацию бури на море и бури в Национальном собрании. В продолжение нескольких минут перед зрителем мелькают, быстро сменяя друг друга, то волны моря, то волны лиц вершителей судеб Франции. В первую минуту нельзя не почувствовать поэзию этой, пусть и не новой, но отлично сделанной аллегории. Зато уже в последующие мгновения, несмотря на бурное нарастание темпа, впечатление, безусловно, ослабляется.

Умей Ганс менее воспламеняться грандиозными видениями своего воображения, умей он несколько меньше увлекаться техническими приемами, умей он меньше перебивать себя, путая и смешивая наши впечатления, его “Наполеон” был бы едва ли не самой замечательной из существующих фильм. Ганс, конечно, и сам чувствует необходимость умерить свой пафос и внести в замыслы больше естественности и простоты. <...> У людей с тонким слухом, вероятно, вызвала усмешку претенциозная надпись фильмы: “Наполеон, как его видит Абель Ганс”. Это, конечно, нескромность, но захватывающий, тревожный ритм картины почти оправдывает надпись. <...> Ганс, несомненно, все видит по-своему. Это особенно сказывается, когда он снимает сцены трафаретные, например скачку. Погоня всадников за Наполеоном, скачущим в надвигающихся сумерках, сделана совершенно своеобразно. Обычный тип этого рода сцен известен: зрителю показывают попеременно <его> то спасающегося бегством, то настигающего его, показывается также пыль дороги и летящие мимо нее пейзажи. Все это утомительно и однообразно. У Ганса такие подробности почти отсутствуют; он нарочно выбрал сумеречный фон, чтобы дать невнятные и жуткие силуэты. Как хищные птицы, фигуры преследователей (белые на темном фоне) слетаются к какой-то ускользающей точке (преследуемый) и снова разлетаются в разные стороны. Это зрелище глубоко художественно.

Ганс — несомненный поэт экрана. Можно ли фотографировать внутреннее движение мысли и чувства? Можно, если заменить фотографа художником. Когда от коляски Наполеона, которая и сама несется с огромной быстротой, разлетаются во все стороны гонцы, у зрителя создается впечатление, будто Гансу удалось сфотографировать самое напряжение наполеоновой воли. Это непосредственное изображение внутренних чувств путем внешних осязательных образов — главное достоинство этого большого режиссера.

Есть у Ганса достойный сотрудник — артист Дьедон<н>э, исполнитель главной роли. Его умная, строгая, энергичная и гипнотизирующая игра создает живое впечатление о Наполеоне и запоминается надолго. Дьедон<н>э сумел как нельзя лучше понять, в чем главная сила Ганса. В потоке быстрых и ярких картин Дьедон<н>э сумел остаться центром, все связывающим и организующим. Посредственный актер, вероятно, разгу-

лялся бы и не пожалел жестов для “изображения” Наполеона. Дьедон<н>э нигде не позволял себе актерской вольности: перед зрителем все время маска Наполеона. Но маска живая, прекрасно задуманная, одухотворенная подлинным дарованием. Лучшего Наполеона, чем Дьедон<н>э, кажется, среди артистов экрана не найти. <...> Главная цель Абеля Ганса в его эпопее достигнута: как бы спорны ни были отдельные его приемы — выходя из залы, мы уносим с собой образы великих событий начала прошлого века. Уносим с собой и некую смутную тревогу, которую всегда вызывает в нас произведение настоящего художника»[186].

Посмотрев ту же версию «Наполеона», другой эмигрантский обозреватель назвал его «прекрасной фильмой» и выразил пожелание: «То, что сокращено — могло бы составить отдельную фильму, и нужно приветствовать идею показать эту часть “Наполеона” в особых утренниках»[187]. К началу февраля 1928 г. режиссер подготовил своеобразный фильмовый постскриптум для избранных, смонтировав ленту «Как снимали “Наполеона”». Она была показана на вечере открытия элитарного киноклуба «Studio 28»[188]. Присутствовавший на нем русский зритель отметил, что «программа открытия интересная и своеобразная. В первой половине — фильм о том, как снимали “Наполеона” Абеля Ганса и его же опыты с “триптихом”, т.е. с тройным экраном. И то и другое, не будучи, собственно, фильмами для публики в обычном смысле этого слова, представляет большой интерес с точки зрения чисто кинематографической»[189].

Сергея Волконского, посмотревшего этот экзерсис для посвященных, тоже поразила техническая изобретательность создателей, добивавшихся необычных визуальных эффектов, однако порой их фантазия не была безупречной: «Новый кинематограф на Монмартре (“Студио 28”) показывает сцены, как снимались картины для “Наполеона”, то есть снимки снимания. Забавно: Наполеон подъезжает к войскам на автомобиле, над его лагерем летают и снимают его аэропланы; войска Наполеона возвращаются домой и идут по рельсам трамвая... Также показывают картины на “тройном экране” — изобретение Абеля Ганса. Оно очень хорошо, когда снимается движение, идущее на зрителя, но поперечное движение дает такое мелькание, что и в глазах, и в мозгу путаница, — публика вопит, и нельзя с ней не согласиться. Но когда развертывается перед вами ширь океана и идут на вас трехэтажные волны, огривленные (можно сказать?) пеною и брызгами, это действительно очень красиво»[190].

Позднее этот критик еще раз вернулся к обсуждению визуальных эффектов картины талантливого режиссера: «Автор грандиозного фильма “Наполеон” Абель Ганс, несомненно, обладает огромной силой воображения. И его воображение как нельзя более “кинетическое”. Он берет от явления и событий именно ту сторону, которая является специальной сущностью кинематографа, привилегией его изобразительных возможностей. Он играет пространством и временем. Он прежде всего озабочен осуществлением *единовременности* свершающихся событий. Тонкая нить личной жизни проходит у него в густоте общих всеместных событий. Он перебрасывает, накопляет, ошеломляет. Во всякой минуте он чувствует, если так можно выразиться, — “фронт”. Изображаемое им событие проходит в ряде единовременных фотографических “наложений”, дающих впечатление причины, проявленной в многочисленных последствиях.

Единовременность, в жизни доступная лишь в порядке сознания, тут является в порядке зрительном благодаря процессу “наложения” — когда из уходящей в туман картины выступает другая (так называемый “фондю”), ощущение единовременности получается почти без перерыва. Этим приемом Абель Ганс сильно воспользовался в “Наполеоне”»[191].

Из множества эмигрантских откликов на показы «Наполеона» в разных странах небезынтересными представляются суждения берлинского обозревателя. Просмотрев германскую, сокращенную в сравнении с парижской, версию картины[192], он был поражен циклопичностью фильмовой композиции, совершенно, как ему казалось, подавившей творческую волю создателя: «Абель Ганс с изумительной легкостью не только управляет массами, но ловит их своим аппаратом и бурлящим потоком пропускает по экрану, играя тенями, накладывая одни на другие, до предела форсируя темы, дробя ленту, которая слепит и оглушает. Ему тесно в формальных рамках экрана, он то и дело взрывает их, и на утроенное полотно одновременно из трех аппаратов проецирует свои необычные композиции, поражающие сложностью и увлекающие модной ритмичностью превращений. <...> От всей ленты остается впечатление расплывчатости, склеенности, — немецкая редакция целиком выпустила “Тулон”, от этого пострадала содержательность картины, но не композиция, потому что как бы замечательна она ни была в отношении каждого эпизода, — в целом она отсутствует». Посетовав на скверное качество полиэкранной проекции в берлинском кинотеатре, рецензент обнаружил принципиально важную в нашем рассмотрении характеристику картины: «Трудно говорить об исполнителях, недаром подпись Абеля Ганса как бы скрепляет ленту, — она помещена в конце. Конечно, *это его одного работа*, он играет актерами, направляя каждое <их> движение»[193].

Этот текст принадлежал кинообозревателю газеты «Руль» и младшему сыну ее редактора Георгию Гессену. Вполне вероятно, что на просмотре картины он присутствовал вместе со своим другом Владимиром Набоковым и даже обсуждал с ним это необычное кинопроизведение[194]. Во всяком случае, писатель его видел и передал свои впечатления в первой строфе «Стансов о коне» (1929). Это сочинение построено на противопоставлении динамического движения живой плоти статике бронзовых изваяний, и в эту смысловую коллизию автор ввел экранный образ. По каким-то причинам источник его творческой рефлексии не заинтересовал биографов и комментаторов:

На полотнищах, озаренных
Игрой малиновых лучей,
Условный выгиб окрыленных
Наполеоновых коней.

Поэту, пораженному необычайной выразительностью визуальных эффектов, созданных фантазией французского режиссера, несомненно, запомнился один из ее батальных эпизодов. При этом он усилил его динамизм выразительной деталью, знакомой многим зрителям немого кинематографа: движение экранных фантомов сходит на зрителя с «полотнищ» полиэкрана и усиливается цветовым знаком кинематографического виража. Эпизод фильма, описанный в стихотворении, был вирирован красным («малиновым») цве-

том, маркировавшим, согласно установленной практике, драматическую напряженность фильмового действия[195].

* * *

Интерес к творчеству А. Ганса пресса Зарубежья сохраняла много лет, однако под влиянием внехудожественных причин и обстоятельств суждения и оценки его творчества постепенно окрашивались в негативные тона. Главной причиной такой эволюции было отчетливое полевение общественно-политических позиций режиссера, проявившееся к началу 1930-х гг. в публичных жестах. Особенное раздражение эмигрантов вызывало стремление А. Ганса вернуться к съемкам наполеоновской эпопеи, перенеся их в Советский Союз. Для этого он приложил немало усилий, начав с того, что объявил себя официальным другом советской России. Как мы помним, продюсеры изначально учитывали советский кинорынок в прокатной стратегии «Наполеона». До поры эти расчеты не озвучивались и не попали в поле зрения эмигрантских комментаторов, но весной 1928 г. представители «SGF» начали переговоры о продаже картины в СССР и даже поспешили объявить о сделке как состоявшейся, тогда как московские партнеры были настроены скептически по отношению к «идеологически чуждому» фильму. Хотя покупку «Наполеона» лоббировали ведущие кинематографисты и влиятельные журналисты, руководитель советского киноведомства был уверен в том, что «“Наполеон” Абеля Ганса вряд ли удастся провести через Г<лавный> Р<перетуарный> К<омитет>. Фильма будет, наверно, перемонтирована. Вообще же, франц<узская> продукция слаба»[196]. Просмотровая копия все же была отправлена: «Выслан в Москву пробный экземпляр фильмы “Наполеон” Абеля Ганса. Экземпляр выслан в том виде, в котором он демонстрировался в “Гранд-Опера”, и <с> добавлением пролога. Общий метраж картины 4471 метр»[197].

Каким было заключение советских цензоров, неизвестно, но, судя по тому, что упоминания о картине вскоре исчезли со страниц кинематографической прессы, можно понять, что Москва отказалась от ее покупки, похоронив тем самым прокатные расчеты «SGF» в этой части света. Самого режиссера эта неудача, похоже, только раззадорила, и он взялся наводить мосты с СССР самостоятельно. Для начала он опубликовал специальное обращение в журнале «Фото-Сине», в котором в самых пылких выражениях признался в симпатиях к советской России и к ее киноискусству. Эта демонстрация вызвала раздраженную реплику эмигрантского издания: «Г<-н> Абель Ганс вообще не отличается политической разборчивостью и старается поддерживать самые дружеские отношения со всеми “великими мира сего”, вплоть до большевиков»[198].

Режиссер тем временем искал новых влиятельных друзей в Москве и даже сумел заручиться неопределенными обещаниями тамошних высоких чиновников. В декабре 1929 г. он рассказал Сергею Эйзенштейну о своей встрече с Луначарским, который сам предложил ему «завершить знаменитую киноэпопею о Наполеоне фильмом о походе в Россию.

— Я ответил, — сказал Ганс, — что боюсь не перейти обратно Березину.

Молчавший доселе Сергей Михайлович расхохотался. Он понимал толк в шутках»[199].

Весной 1931 г. Ганс отправился в Берлин на новую встречу с советским представителем и там еще раз публично озвучил желание поехать в СССР на съемки «Наполеона».

«“Что я делаю? — спросил Абель Ганс. — Я вот уже третий день смотрю русские фильмы, с которыми я лишен возможности знакомиться в Париже... <...> Я должен сказать, что они дают толчки для нового творчества и рождают новые мысли. По свежести и волнующему действию советские картины не могут сравниться ни с какими западноевропейскими фильмами...”

Абель Ганс сообщил корреспонденту, что собирается в Москву в самое ближайшее время. С энтузиазмом он говорил о том, что хочет предложить советским киноработникам поставить фильму, которую он, к сожалению, не может осуществить во Франции. Она должна быть заключительной частью его трилогии о Наполеоне и должна быть оформлена в виде звукового фильма»[200].

Это заявление произвело немалый шум в Париже и вызвало в кинематографических кругах толки о политической подоплеке дела: «Абель Ганс не закончил своего “Наполеона” за отсутствием подходящего капиталиста. Теперь знаменитый французский кинорежиссер обрел этого капиталиста в лице советского правительства. “Наполеон” будет закончен в Москве. Все роли будут исполнены русскими артистами»[201]. Эмигрантские обозреватели встретили эту новость с раздражением: «Абель Ганс известен всем, кто интересуется кинематографом и любит его: это — один из самых претенциозных, самых бессильных и самых бездарных режиссеров не только во Франции, но, вероятно, во всем мире. К тому же он безмерно влюблен в самого себя, и это обожание навязывает зрителю: берется он только за темы планетарного размаха — наполеоновская эпопея, конец мира — и не просто ставит их, а “видит”, т.е. преломляет через призму своего духовного зрения. “Вю пар Абель Ганс — увидено Абелем Гансом” — такова формула, пошлая до зубной боли, которую он наклеивает на все свои фильмы.

Нужно ли добавить, что “видит” Абель Ганс очень скверно; что его “Наполеон”, на которого доверчивые предприниматели ухлопали десятки миллионов, торжественно провалился на экранах всего мира и что планетарный “Конец мира” оказался смехотворной макулатурой...

Из сказанного выше становится ясно, что если кто и должен был налаживать отношения между французским кинематографическим рынком и советской кинопромышленностью, то им мог быть только Абель Ганс. Так оно и случилось: после поездки в Берлин, где он виделся с представителем “Совкино” Антоновым, автор “Наполеона” <...> собирается ныне в Москву. Цель этой поездки двоякая: художественная и коммерческая. Во-первых, Абель Ганс намерен поставить в России свой “1812 год” — нашествие Наполеона, пожар Москвы и отступление двунадесяти языков; ему обещана поддержка советского правительства, которое предоставит в его распоряжение музеи, художников, статистов, железные дороги... Бедному Наполеону предстоит, следовательно, новое оскорбление действием. Во-вторых, Абель Ганс надеется завязать деловые сношения с советской Россией.

В беседе с сотрудником “Пур ву” Ганс энергично протестует против “легенд, созданных в Европе о большевиках”, в частности против мнения, будто Советы не платят по своим обязательствам. Абель Ганс настолько верит в платежеспособность “Совкино”, что...

купил у него для Франции пять фильмов. Что касается продажи французских фильмов в Россию, то на этот счет у него пока имеются только смутные обещания. Советская продукция приводит Абель Ганса в восторг. Он привез из Берлина в Париж фильм Экка “Дорога жизни”: это — “самое прекрасное произведение, когда-либо созданное для экрана”. Другой фильм — “Человек, который потерял память” с Федором Никитиным в главной роли — произведение такого класса, что “для него не должно существовать границ: оно принадлежит всему миру”.

Натасканный, по-видимому, своими берлинскими собеседниками, Абель Ганс, еще не побывав в России, уже отлично знает об успехах пятилетки в области кинематографической промышленности. Так, он поведал тому же корреспонденту, что в пятидесяти километрах от Москвы построен кинематографический городок, далеко перегнавший Холливуд благодаря усовершенствованиям техники, которые и не снились американцам, там можно крутить по 15 фильмов в день...»[202]

Несомненно, советские партнеры решили проэксплуатировать заинтересованность французского кинематографиста и навязали ему участие в пропагандистских акциях под видом коммерческой сделки. В конце того же года Ганс организовал Общество фильмового обмена между Францией и СССР, приоритетом которого был прокат советской кинопродукции в Париже и — на паритетных началах — французской в Москве: «До сих пор фильмы французской продукции не проникали на экран советской России. Там попадались германские, американские, шведские картины, но не французские. Этот “пробел” решило исправить возникшее недавно Общество фильмового обмена между Францией и СССР. Представитель его рассказывает журналистам: “Я обязался выбрать пять фильмов французской продукции для демонстрирования на советском экране. Первый из них уже отправлен в Москву. Это — фильм Рене Клера “Под крышами Парижа”. <...> Выбор фильмов для советского зрителя очень ограничен по многим мотивам. <...> Наш обмен не ограничивается только фильмами. Вскоре в Москву отправляется Абель Ганс, который будет крутить там завершение своего “Наполеона”, начатого в Париже. А мы получаем советского кинорежиссера Николая Экка, автора фильма “Путевка в жизнь”. Он будет ставить фильм “Наркотики” по сценарию Н. Вакареско, председательницы Медицинского комитета Лиги Наций. Труппа будет набрана в Париже. Съемки будут происходить в ряде столиц Европы, в Китае и в Москве”»[203].

Из проекта московского режиссера ничего не вышло, а вот прокатом советских фильмов Ганс увлекся всерьез, занимаясь их «постпродукцией» — озвучанием и перемонтажом для облегчения прохождения через французскую цензуру. Вскоре его работа насторожила парижских друзей СССР, заподозривших режиссера в сознательном и враждебном искажении получаемых им картин:

«Количество советских фильмов на парижском экране значительно увеличилось за последние месяцы. <Цензурную> визу для них, как известно, устроил Абель Ганс. Фильмы идут с анонсом: “Под артистической дирекцией А. Ганса”. Но вот французские коммунисты обвиняют А. Ганса в том, что его “дирекция” сводится к вытравливанию из советских фильмов их политической тенденции. А. Ганс поспешил ответить письмом в “Юманите”: “В прошедшие уже через парижский экран советские фильмы, — пишет он, — я не

вносил никаких изменений. Купюры сделаны цензурой. Я неоднократно вступал в переговоры с цензурным комитетом, чтобы спасти что-нибудь. Я не причастен к тому, что мне приписывают: искажение и опрощение советских фильмов. Возможно, в них сделаны некоторые поправки сравнительно с оригиналами. Но так поступлено с теми копиями, которые пришли в Берлин. А я в этом не повинен. Не принимаю на себя ответственности за надпись "артистическая дирекция". Это вызвано коммерческими соображениями и сделано не мною. Правильно было бы сказать — "патронаж". Объяснения Ганса "Юманите" не удовлетворили. Газета приписывает А. Гансу "артистический пересмотр" фильма "Земля" (монтаж и надписи). Упрекает его в некоторой переработке фильмов "Каин и Артем (Красный гигант)", "Человек, который потерял память (Обломок империи)", "Монгольский поезд (Голубой экспресс)" и даже фильма "Буря над Азией"»[204].

Через некоторое время коммерческая бесперспективность этой затеи стала очевидной не только режиссеру, но и его русским оппонентам: «Незадачливый автор "Наполеона", волею судеб превратившийся в коммивояжера Совкино, привез в Париж несколько образчиков большевицкой агитпродукции, долженствовавших, по его словам, показать западным режиссерам, что такое подлинное кинематографическое искусство. Прошло несколько месяцев. Советская халтура была встречена столичной публикой с полным равнодушием. <...> При таких условиях возникла необходимость подогреть интерес к миссии Абеля Ганса, и на днях в одном из крупнейших парижских киножурналов появилась новая беседа с "апостолом советского фильма во Франции", как именует себя сам Ганс. Понимая, что совершенно умолчать о провале советской продукции в Париже невозможно, Абель Ганс делает некоторые уступки общественному мнению. Конечно, большевицкий кинематограф еще слишком односторонен, слишком национален (?). Однако в каждом советском фильме кроется урок энергии и духовного совершенства; большевицкая продукция овеяна дыханием истинной поэзии. Возможно, что на Западе все это кажется ребячеством, но дети имеют крылья, а тот, кто имеет крылья, легко может взлететь значительно выше среднего уровня и т.д. и т.п. Между прочим, Ганс объяснил французскому журналисту, почему советская власть не допускает в СССР французских фильмов: оказывается, большевики опасаются растлевающего влияния на массы западноевропейской продукции, занятой исключительно темами адюльтера, гешефтмахерства и т.д.»[205].

В какой-то момент режиссер уверился, что сроки заветной киноэкспедиции в Москву приближаются, и сделал несколько заявлений о творческих планах, на что незамедлительно последовала саркастическая реакция эмигрантской газеты: «Абель Ганс, который собирается, как известно, в советскую Россию, продолжает засыпать французскую кинопрессу своими декларациями о будущем кинематографа вообще и о советском фильме — в частности. Ганс намерен крутить в России при содействии советских властей "Поход Наполеона". Сотруднику "Синемонда" он заявил, что говорящий фильм был до сих пор национальным, но что пора перевести его в плоскость интернациональную. Все солдаты многоязычной армии Наполеона будут говорить на своем родном языке. Абель Ганс не скрывает трудности подобной задачи, но скромно заверяет, что ему не впервые разрешать "планетарные" проблемы»[206].

В марте Ганс вновь приехал в Берлин и в ожидании вызова из Москвы взялся за съемки короткометражного фильма, сообщив при этом журналистам: «Это будет моя последняя работа перед отъездом в Москву. <...> Этот месяц пребывания в Берлине я по телефону буду руководить предварительными работами в Москве по постановке до конца моего "Наполеона" с таким расчетом, чтобы по приезде в Москву сразу же начать съемки»[207].

Однако шло время, а поездка все откладывалась — советские партнеры ссылались то на трудности в получении разрешения на участие военных частей в массовых сценах, то на отсутствие необходимых исторических костюмов и т.п.[208] К исходу лета эмигрантский журналист язвительно напомнил читателям, что «в последние два года Абель Ганс не "творил". Он занялся коммерческой деятельностью: поехал в советскую Россию и привез оттуда несколько агитационных фильмов[209], которые пытался навязать во Франции как образчики кинематографических шедевров. Франция в шедевры не поверила, и Абель Ганс вступил в переговоры с советским правительством о предоставлении ему технических средств для фильма "1812 год": он хотел изобразить поход Наполеона в Россию и гибель великой армии. По-видимому, это проект был признан большевиками "несозвучным эпохе"; во всяком случае, о нем больше не говорят. В конце концов Абель Ганс примирился с мыслью оставить планетарные масштабы и перейти на рядовую работу»[210].

Переговоры о съемках «Наполеона» продолжались до начала 1934 г.[211], когда режиссер окончательно удостоверился, что советские партнеры его обманули. Под разными предлогами они намеренно затягивали положительный ответ, добиваясь лишь одного — как можно дольше использовать французского режиссера в исполнении пропагандистского задания. Компенсировать эту неудачу режиссеру пришлось возвращением к первой части картины — теперь уже в обновленной, звуковой редакции. «В жуанвильской студии нет съемочного аппарата, а только микрофон, перед которым и происходит звуковое действо. Соответственно этому статисты подвизаются без грима, в своем обычном одеянии. Толпа кричит перед микрофоном: "Долой короля!", "На эшафот Людовика!" — в модных рубашках, в очках, в дамских шляпах, желтых перчатках. Это штурм Бастилии. Статистов не более сотни (на съемке были тысячи), но Абель Ганс заставляет их вопить за пятьсот. Когда нужно дать крещендо, толпа отходит вглубь студии и оттуда мчится к микрофону с гиком, ревом, постукивая палками. Выходит Фэнзильбер в спортивной рубашке и бросает в аппарат слова Дантона о справедливости, появляется Робеспьер в модном светлом костюме и требует крови. В стороне, ожидая очереди для своего голоса, стоит Наполеон. Это — тот бывший ранее немым Альберт Дьедоннэ»[212].

Озвученная, перемонтированная и дополненная новыми эпизодами версия фильма вышла на парижский экран 10 мая 1935 г. Главным аттракционом для зрителя стала экспериментальная техника «звуковой перспективы», которую можно считать далеким прообразом современной стереофонии: «Обычно действие, двухмерное изображение которого протекает перед взором зрителя на экране, происходит повсюду, во всех плоскостях и направлениях — звуки же, сопровождающие это действие и соответствующие различным его моментам, несутся из одной и той же неподвижной точки из громкоговорителя, установленного под экраном или за ним. Податливое сознание, идущее на все уступки, когда его

желают обмануть, мирится с этой неувязкой — как мирится с плоским миром экрана, с человеческими лицами в несколько раз больше натуральной величины, с отсутствием красок и т.д. То же сознание, однако, чрезвычайно благодарно, когда ему дают возможность от какой-либо очередной условности избавиться: вот почему мы так быстро переучились с немого кинематографа на звуковой — до такой степени, что сейчас уже невозможно смотреть без утомления и скуки немой фильм. И вот почему “звуковая перспектива”, пионером которой является Абель Ганс, вызвала во время первого сеанса на просмотре “Наполеона Бонапарта” столь приятное изумление. Громкоговорители по системе Ганса размещены в зрительном зале повсюду — под потолком, у стен, внизу, сзади, справа, слева. Звучат они не все сразу, а по мере надобности, в зависимости от происходящего на экране»[213].

Возвращение «Наполеона» в звуковой версии привлекло внимание эмигрантов. Правда, прежнее восхищение картиной сменилось критичным взглядом: «Достоинства: несомненное вдохновение, порыв, желание создать кинематографическое творение, а не театральное действо, перенесенное на экран. Местами это Гансу удается: поистине великолепна сцена бурного заседания Конвента, проектированного на экран одновременно с образом Бонапарта, который в этот самый час борется с разбушевавшимся морем на утлой лодке. Если когда-нибудь будет составлена хрестоматия кинематографа — эти 200 метров в нее обязательно войдут. Слабость Ганса заключается в том, что он разбрасывается, не всегда может охватить собственный замысел. У него, как говорят французы, “les yeux sont plus gros que le ventre”*. Так, “Наполеон Бонапарт” состоит из двух неравных и неуравновешенных частей: первая часть (революция и восхождение Бонапарта) развернута с возможной полнотой, вторая (империя и закат) скомканы до того, что Ганс прибегает для быстрого перечня битв к проектированию неподвижных гравюр»[214].

Другого обозревателя не устроил историзм картины, и он обвинил режиссера в грубом искажении прошлого и навязывании публике ложных мифов, непереносимых для убежденного республиканца: «Несколько лет назад этот фильм был немым, теперь он стал “говорящим”. Изменена самая структура пьесы, ее ход и даже содержание. В этом фильме, к сожалению, множество исторических ошибок: анахронизмы, “описки”, произвольные перестановки мест и лиц — ошибки порой просто непонятные. Так, например, Дантон свою знаменитую речь, известную любому школьнику, запечатленную на памятнике, — произносит не то на площади, не то в каком-то трактире перед толпой оборванцев и истерических женщин — и произносит он ее до взятия королевского дворца! Нужно ли напоминать, что эта прекрасная речь была произнесена Дантоном — министром юстиции в законодательном собрании, а министром юстиции великий трибун стал лишь 10 августа. Анахронизм чудовищный и оскорбительный для зрителя. Сцены заседания Конвента — какой-то балаган. Обстановка, грим, костюмы, публика — все это не имеет ничего общего с этой столь заботливо и полно изученной эпохой французской истории. Такой Конвент, такого Дантона, такого Робеспьера могли бы смастерить где-нибудь в Лос-Анжелесе! Но в Париже! В Париже, где столько памятников эпохи, библиотек, музеев, столько книг, такая богатая и научно проверенная иконография революционной эпохи...

---

* Здесь: глаза завидущие (*фр*).

Ошибка на экране опаснее ошибки в книге, мимо которой читатель-неспециалист может пройти, даже ее не заметив. Экран — микроскоп, огромная лупа; исторические ошибки на экране увеличиваются до громадных размеров. <...> То, что более всего коробит в фильме Абеля Ганса, — это даже не ошибки, а интерпретация. Это фильм дает массовому миллионному зрителю кинематографического экрана уродливое, ложное представление о Французской революции. Революция Абеля Ганса — это дикие, зверские толпы; это — косматые головорезы с татуированными грудями, с окровавленными саблями в руках; это — страшные мегеры, женщины-ведьмы; это рев, это вой; это — неистовство на фоне плахи и кабака. Едва успевает зритель отдохнуть на нескольких метрах прекрасной Марсельезы, как его снова окунают в свистопляску кровавой кабацкой оргии. <...> Интерпретация Абеля Ганса не только антихудожественна, но неверна. <...> Главная же и недопустимая ошибка Абеля Ганса не только в том, что он зачеркнул жизнь революционных годов, оставив лишь эшафот и пьяных бродяг, но и в том, что революция — это не только плаха и косматые людоеды. Французская революция — это, конечно, и террор; но ведь кроме месяцев террора есть гигантская эпоха, строение нового государства, новая администрация, новые люди, новое крестьянство, свобода, равенство, энтузиазм — все, что осталось и пережило террор, все, что создало современную Францию, весь тот новый завет, которым жила сто лет вся Европа. <...> Кинематографу дана огромная социальная миссия. Его доступность, его наглядность делают экран могущественным фактором общественного мнения. Но правда исторической интерпретации обязательна для кинематографа»[215].

Новая версия картины не повторила успеха немого варианта и вскоре сошла с экранов, так же как провалились попытки режиссера реанимировать «Наполеона» в 1955 и 1971 гг. С тех пор его творение превратилось в туманный миф истории мирового кинематографа. Усилиями его британских почитателей Кевина Браунлоу, Дэвида Гилла и Карла Дэвиса картина была реставрирована в первоначальном авторском варианте и, вернувшись в кинозалы мира в конце 1970-х гг., поразила зрителей эпичностью, художественной смелостью и неподдельной патетикой[216]. Остается лишь пожалеть, что ее воскрешение прошло мимо внимания россиян: фильм «Наполеон» так и не попал на отечественные экраны, а новое поколение эмигрантов не сумело оценить ленту и талант ее создателей так, как они этого заслуживали[217].

ГОЛЛИВУДСКИЙ МИРАЖ ИВАНА МОЗЖУХИНА

К началу 1920-х гг. Голливуд превратился в символ славы и престижа мировой кинематографии, а работа в его студиях стала заветной мечтой всякого амбициозного работника экрана: «Это — последняя ступень к апогею славы для киноартиста»[1]. В числе соискателей было немало русских, но самым известным, пожалуй, был и остается Иван Мозжухин. Историки кино единодушны во мнении, что блестяще начатый голливудский этап актерской карьеры обернулся провалом и сыграл роковую роль в его судьбе и творчестве. Причины неуспеха объясняют по-разному, но ни одна из версий так и не получила убедительных доказательств, поскольку исследователями был упущен из виду ряд важных обстоятельств.

Одна из версий, возникшая в конце 1930-х гг., принадлежала эмигрантским почитателям актера: «Наконец пришло приглашение из Холливуда — это высшее признание и утверждение всесветной славы для каждого киноартиста. Говорили, что американцы приглашают прославившегося в Европе артиста только для того, чтобы “снять” его с конкурирующего рынка. Они платят ему сумасшедшие гонорары, но хода не дают. Приблизительно то же произошло с Мозжухиным — в Америке начали с того, что предложили ему — к его великому негодованию — изменить свою фамилию на “Москин”. Снявшись в двух картинах, неудовлетворенный, измученный борьбой с американскими режиссерами и их требованиями приноровиться ко вкусам “фермеров”, Мозжухин вернулся в Европу»[2].

Более того, случай с актером был вписан в большой конспирологический сюжет: «Знающие кинематографический мир полагают, что Мозжухин был выписан в Америку не для участия в фильмах, а для ослабления удачно тогда конкурировавшего с Холливудом французского экрана. Так Мозжухину и не удалось создать в Америке ни одной значительной фильмы»[3].

В конце концов это несомненно льстящее национальному самолюбию объяснение приняли на веру и советские биографы[4]: личная драма художника представлялась им поучительной жизненной драмой человека без родины, не требующей каких-либо дополнительных разысканий и доказательств. Между тем адекватность этой версии историческим реалиям следует проверить по тем же эмигрантским источникам. Будучи одним из популярнейших героев европейской, и прежде всего французской, кинопрессы, Мозжухин

был объектом особого интереса русской диаспоры, пристально следившей за его творчеством и частной жизнью. Неудивительно, что его поездка за океан сопровождалась волной публикаций по всему Зарубежью. Многочисленные интервью, статьи, комментарии, рецензии, перепечатки из западных изданий и т.п. подробно и даже с избытком ретранслировали голливудские надежды и планы актера и многократно усилили его безоглядную самонадеянность в достижении заветной цели, а затем, после постигшей его неудачи, так же дружно скрыли ее причины. Тем не менее эти материалы по-новому освещают мозжухинскую биографию и позволяют пересмотреть сложившиеся вокруг нее стереотипы и мифы.

Смутный фантом Голливуда возник в сознании актера еще в 1910-е гг., став заманчивым, но еще очень далеким карьерным ориентиром. Мозжухин был первой российской кинознаменитостью, с которой познакомились заокеанские зрители по серии так называемых «Moscow art pictures» в 1916–1917 гг. Показы сопровождались эффектной рекламной легендой, к созданию которой актер едва ли имел отношение. Его сказочное жизнеописание, растиражированное американской прессой, вскоре дошло и до России и было встречено иронически. Осенью 1916 г. его фрагмент был воспроизведен одним из иллюстрированных изданий: «В молодости он был губернатором южной провинции Крым, но, увлекшись кинематографом, оставил административную деятельность и переехал на Волгу, где занимался постройкой собственного театра. Но романтическая история помешала этому плану, и вот Мозжухин бросает все и идет на экран. В настоящее время этому артисту 47 лет*. Он имеет собственный особняк в столице России и принят в лучшем обществе»[5]. Перепечатку завершала редакционная ремарка: «Сведения эти, вероятно, небезынтересно узнать и самому герою американской кинобиографии»[6].

Как известно, Февральская революция 1917 г. вызвала всплеск международных симпатий к «демократической России». Особый энтузиазм питало к ней общественное мнение Соединенных Штатов. Для укрепления новой репутации далекой экзотической страны было решено возобновить за океаном показы русских фильмов:

«Вашингтон, Федеральный округ Колумбия, 27 июня 1917 г. Сегодня вечером в большом зале “Уиллард” Национальный клуб прессы устраивает прием в честь Специальной российской миссии в Соединенных Штатах, во время которого пройдет премьерный показ первой картины из серии “Русского художественного фильма”. Эти фильмы доставил в США Натан Каплан[7], действующий под покровительством новой Российской республики. Показ кинокартин такого рода осуществляется впервые не только в Соединенных Штатах, но и во всем мире. <...> В прошлый вечер демонстрировалась картина “Пиковая дама”, поставленная по произведению величайшего русского поэта Пушкина и на музыку Чайковского <так!>. Одноименная опера была поставлена на сцене “Метрополитен Опера” шесть лет назад и была признана одним из самых ярких достижений русской культуры. Это волнующая история любви, чувств, интриги и страсти, перемежающихся моментами высокого драматического накала. Ни один из писателей прошлого не представляет собой такого благодарного объекта для экранизации, как Пушкин. Широкая известность этого “русского Шекспира” позволила выбрать из его сочинений повесть “Пиковая дама”

* На самом деле в 1916 г. актеру исполнилось 28 лет.

в качестве первого кинопроизведения для показа в Америке. Съемки этой картины были произведены в ателье Ермольева в Петрограде и Москве при участии выдающихся современных артистов и актрис России. Образцы русского искусства, попадающие в наши театры, всегда вызывали к себе большой интерес. Артисты из России и прежде посещали нашу страну, а некоторые из них даже остались здесь для того, чтобы поднять на новую высоту искусство драмы, музыки и Терпсихоры. Стоит вспомнить о том фуроре, который произвели выступления Назимовой[8], Павловой[9], а также успех постановки оперы "Пиковая дама" Чайковского в "Метрополитен", наглядно доказавших, что Россия давно и заслуженно считается колыбелью самых высоких форм искусства.

Накануне приезда в Вашингтон Российской миссии, посланной к нам русским народом, начинаются показы серии "художественных фильмов", в числе которых будут продемонстрированы образцы литературы, музыки, танца и живописи в совершенно исключительном исполнении величайших русских артистов. Эту программу украшают блистательные литературные имена Толстого, Пушкина, Тургенева, Достоевского, Сенкевича, Островского и Андреева, чьи произведения будут показаны на экране американцам. <...>

В своей вступительной речи глава Российской миссии г-н Борис Бахметев[10] признал большой честью для себя и своих соотечественников показать американцам лучшие образцы национального искусства и отметил, что из этих произведений экрана американцы смогут еще больше узнать о жизни, обычаях, труде и развлечениях граждан новой братской республики Россия. Он высоко оценил подвижнический труд г-на Каплана, сумевшего запечатлеть на кинопленке лучших мастеров России для показа их искусства в Америке. Г-н Каплан привез с собой в общей сложности более пятидесяти фильмов, являющихся лучшими достижениями русской кинематографии. Они будут широко показаны по всей Америке и еще теснее свяжут народы Соединенных Штатов и Российской республики»[11].

На фоне западных ожиданий исхода непредсказуемых политических перемен в далекой стране сопроводительная реклама еще более сгустила экзотизм мозжухинского образа: «В Нью-Йорк пришло известие, что выдающийся русский актер Мозукин[12] вступил в московский дивизион авиационных частей русской армии. После недавней попытки вступить в ряды сухопутных частей, окончившейся неудачей, ему удалось уговорить правительство согласиться с его вступлением в авиацию.

Вот уже двадцать лет Мозукин служит государственным актером и является кумиром зрителей Москвы и Петрограда. Они не хотят допустить его ухода из театра, и поэтому он будет служить в армии только при условии возвращения на сцену Национального драматического театра с началом нового сезона. Это еще раз подтверждает, сколь бережно относятся русские к своим артистам, музыкантам, танцорам, поэтам, драматургам и беллетристам. Впервые американцы увидели Мозукина на экране во время приема Национального клуба прессы в зале "Уиллард", устроенного по случаю приезда в Вашингтон Специальной российской миссии на минувшей неделе. <...>. Сам Мозукин тоже намеревается посетить Америку предстоящей осенью, для чего г-н Н.С. Каплан уже провел соответствующие переговоры с российским правительством перед своим отъездом, совпавшим с провозглашением России республикой»[13].

Рекламный анонс о кинопрограмме, выпущенной «Рашн Фильм Арт Корпорэйшн». Нью-Йорк. 1917

Судя по всему, источником легенд о русском актере был антрепренер кинопрограммы: «Самый выдающийся исполнитель Московского художественного театра Иван Мозукин, часто выступающий на сцене Императорского драматического театра, ныне считается крупнейшим актером России. С одинаковой убедительностью он изображает благородных героев и простолюдинов вне зависимости от возраста своих героев <...>. Незадолго до своего отречения царь Николай дал ему специальное разрешение участвовать в кинопостановках г-на Каплана.

Н.С. Каплан преодолел немало препятствий для того, чтобы привлечь к сотрудничеству самых именитых артистов Московского художественного театра, включая знаменитого Мозукина и всех звезд первой величины — Лесенко, Колодную, Каралли, Зовскую, Нельскую и Карабанову. Все они — артисты яркой индивидуальности. В свое время правительство оценило их способности и дало специальное образование за казенный счет. Благодаря своим достоинствам, они, несомненно, полюбятся и американской аудитории так же, как их полюбили зрители собственной страны. <...> Их можно будет увидеть в экранизациях лучших произведений русской литературы, включая шедевры Толстого, Пушкина и многих других, не менее именитых авторов»[14].

Примечательно, что игра Мозжухина упорно причислялась несведущими журналистами к художественному опыту той драматической сцены, к которой он никогда не принадлежал, тогда как устроитель показов постоянно отмечал близость его актерской индивидуальности к традициям заокеанской драмы: «В России Иван Мозукин считается самым выдающимся артистом и поэтому именно он был избран корпорацией “Русский художественный фильм” в качестве главного героя кинопрограммы, доставленной Н.С. Капланом со студий знаменитого Московского художественного театра для показа американским зрителям. Мозукин исполнит главную роль в мощной драме “Раскрашенная кукла”*. В остальных ролях в этой картине заняты видные исполнительницы Наталья Лесенко и Таня Фетнер[15].

* Американское прокатное название фильма «Суд Божий (Проклятье)»

Практически вся артистическая карьера Мозукина состоялась в Москве, в полном соответствии с художественной системой, которая сложилась и действует ныне в России. В раннем детстве он был отдан учиться театральному искусству за казенный счет, а талант таких артистов правительство оберегает от частной эксплуатации.

Считается, что артистическая индивидуальность Мозукина совмещает в себе характеристики по меньшей мере полудюжины американских актеров. Он с одинаковой легкостью исполняет образы благородных героев Фрэнсиса Бушмэна и простолюдинов Стюарта Холмса. Его, правда, не сравнивают с Чарли Чаплином, но отмечают определенное сходство с Дугласом Фэрбенксом. Мастерски владея приемами грима, он охотно прибегает к полному изменению внешности, если этого требует роль. Мастерство актера столь велико, что ему удаются герои, претерпевающие возрастные изменения от восемнадцати до восьмидесяти лет.

"Раскрашенная кукла" представляет Мозукина в роли знаменитого инженера, занимающегося важными техническими изобретениями. Однако жена не обращает внимания на его профессиональные успехи, потому что муж не разделяет ее общественных идеалов. Они надолго расходятся, и за это время благополучный инженер увлекается прелестной супругой одного из своих сотрудников. Страсть к этой женщине столь велика, что не останавливает его перед убийством мужа своей любовницы в стремлении устранить соперника. В то же самое время собственная супруга дает жизнь его сыну, и молодой отец переносит всю силу своих чувств и страсти на ребенка. При этом он не может забыть оставленную женщину и совершенное преступление. В конце концов упреки совести приводят инженера к мучительному душевному кризису, и он заканчивает сумасшествием. В настоящее время все приготовления к показу фильма "Раскрашенная кукла" и других фильмов русской программы публике уже завершены»[16].

В конечном счете назойливая реклама сделала свое дело, и американские критики всерьез заинтересовались неведомыми им прежде исполнителями: «Кто же эти чудесные артисты? Имена Ивана Мозукина, Натальи Лесенко, Тани Фетнер, Ольги Зовской, Зои Карабановой, Веры Колодной, Анны Нельской и г-жи Каралли пока нам незнакомы. Пусть г-жа Каплан, отдавшая свои кинотеатры на нужды правительства, сама представит их, пока она вяжет свитера и шапки для русских солдат, которые потом будут долго благодарить ее доброту в окопах.

"По силе своего мастерства и изобразительного таланта Мозукин стоит на первом месте в России, — рассказывает г-жа Каплан. — Он пока единственный актер русской сцены с универсальным дарованием, но он — лидер нового театрального поколения. Я не слишком хорошо осведомлена в театральных делах Америки и потому сошлюсь на мнение одного видного критика, считающего искусство Мозукина симбиозом Фрэнсиса Бушмэна и Стюарта Холмса. Говорят, что первый из них воплощает собой образец рафинированного героя-любовника, а другой — идеальный типаж простолюдина. Что же, действительно, Мозукин объединяет в себе оба эти амплуа. Он выглядит так же, как двадцать лет назад выглядел Э. Созерн, и в России тоже считают его многогранным актером. В одной из последних ролей он показал своего героя сначала восемнадцатилетним юношей, а затем довел его до возраста восьмидесяти лет. При этом он блестяще пе-

редал все возрастные трансформации образа, включая и его предсмертное состояние*. Если Мозукин напоминает Созерна, то у него немало общих черт и с поздним Ричардом Мэнсфилдом. Несмотря на свою молодость, он по праву считается самым выдающимся актером России. Это заслуженное признание сделало его подлинной звездой, и сам Мозукин вполне сознает свое значение. <...> Америке вскоре предстоит самой убедиться в моей правоте. Мозукин участвует в пятнадцати или двадцати фильмах из числа тех более чем пятидесяти, что мы привезли в Америку из России[17]. Я рискну предположить, что, просмотрев их, американские зрители будут очень сожалеть о том, что этот артист не выступил и в остальных»[18].

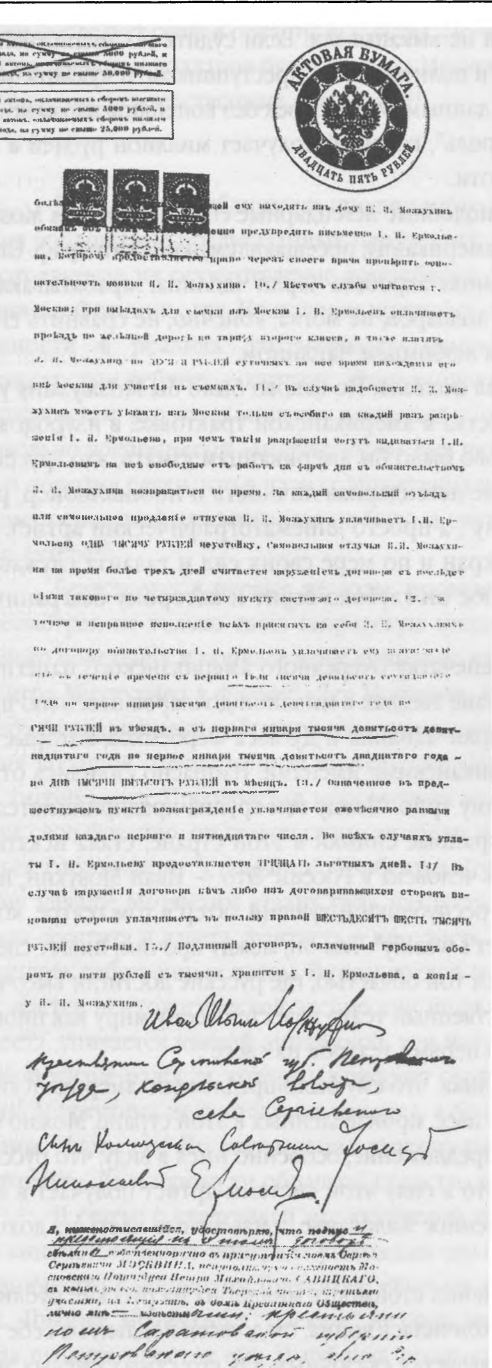
По всем данным, мозжухинская слава в Америке была прочной и устоявшейся, но революционной России она представлялась глупым и неуместным курьезом: «Русские картины уже второй сезон с большим шумом и рекламой демонстрируются по всей Америке. Американские киножурналы полны портретами русских кинознаменитостей, их фантастическими биографиями, и наибольшим успехом у американской публики пользуется И.И. Мозжухин, превратившийся в Америке в Ивана Мозукина. Е.Ф. Бауэр превратился в Анну Нельскую <так!>, фамилии остальных русских актеров почему-то не пострадали. Русские картины идут в ужасном виде, совершенно изуродованными и переделанными по вкусу местной публики. Совершенно изменены названия, вырезаны целые сцены.

Американцы не любят длинных имен, ненавидят "идею" и психологические мотивы в кинокартинах, и поэтому русские картины проваливаются одна за другой. Особенно не везет в этом отношении лентам фабрики "А. Ханжонков и Ко" как наиболее интеллигентным, полным идей, образов, жизненной правды, которую абсолютно отвергают на экране американцы, ищущие в кино только любопытного зрелища. Более нравящиеся им картины ателье И.Н. Ермольева проваливаются из-за массы чисто технических недостатков и плохой фотографии, чего тоже не признают в Америке, по технике кинофотографии не имеющей себе соперников среди кинофабрикантов других стран»[19].

Проницательные комментаторы справедливо выводили успех мозжухинских фильмов из общей моды на русское искусство, возникшей на Западе, хотя на самом деле художественные достоинства отечественной кинопродукции имели весьма отдаленное отношение к искусству: «За последние годы в Западной Европе и Америке пробудился невероятный интерес ко всему русскому искусству. Всем понятен тот ошеломляющий успех, с каким проходили во всем мире гастроли Шаляпина, спектакли русского балета и оперы. Русское искусство в какие-нибудь полгода по заслугам было оценено лучшими знатоками и критиками Старого и Нового Света и, конечно, сразу стало модным в глазах самой изысканной публики.

Понятно, что в поисках всего русского предприимчивые иностранные предприниматели не могли не обратить внимания на русские кинематографические картины. Еще недавно, когда русское киноискусство было в зачаточном состоянии, когда все сводилось только к неудачным опытам, к картинам, не могущим соперничать с заграничной лентой — дорога русской ленте была закрыта на Западе.

* Имеется в виду роль князя Касатского, которого актер сыграл в фильме «Отец Сергий».



Для актовъ, оплачиваемыхъ сборомъ высшаго оклада, на сумму не свыше 3000 рублей, и для актовъ, оплачиваемыхъ сборомъ низшаго оклада, на сумму не свыше 50,000 рублей.

Для актовъ, оплачиваемыхъ сборомъ высшаго оклада, на сумму не свыше 3000 рублей, и для актовъ, оплачиваемыхъ сборомъ низшаго оклада, на сумму не свыше 25,000 рублей.

АКТОВАЯ БУМАГА. ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ РУБЛЕЙ

бол[illegible]ной ему выходить изъ дому И. И. Мозжухинъ обязанъ объ этомъ [illegible] предупредить письменно І. Н. Ермольева, которому предоставляется право черезъ своего врача провѣрить основательность болѣзни И. И. Мозжухина. 10./ Мѣстомъ службы считается г. Москва; при выѣздахъ для съемки изъ Москвы І. Н. Ермольевъ оплачиваетъ проѣздъ по желѣзной дорогѣ по тарифу второго класса, а также платитъ И. И. Мозжухину по ДЕСЯТИ РУБЛЕЙ суточныхъ за все время нахожденія его внѣ Москвы для участія въ съемкахъ. 11./ Въ случаѣ надобности И. И. Мозжухинъ можетъ уѣзжать изъ Москвы только съ особаго на каждый разъ разрѣшенія І. Н. Ермольева, при чемъ такія разрѣшенія могутъ выдаваться І.Н. Ермольевымъ на всѣ свободные отъ работъ на фирмѣ дни съ обязательствомъ И. И. Мозжухина возвращаться во время. За каждый самовольный отъѣздъ или самовольное продленіе отпуска И. И. Мозжухинъ уплачиваетъ І.Н. Ермольеву ОДНУ ТЫСЯЧУ РУБЛЕЙ неустойку. Самовольныя отлучки И.И. Мозжухина на время болѣе трехъ дней считается нарушеніемъ договора съ послѣдствіями таковаго по четырнадцатому пункту настоящаго договора. 12./ За точное и исправное исполненіе всѣхъ принятыхъ на себя И. И. Мозжухинымъ по договору обязательствъ І. Н. Ермольевъ уплачиваетъ ему вознагражденіе въ теченіе времени съ перваго [illegible] тысяча девятьсотъ семнадцатаго года по первое января тысяча девятьсотъ девятнадцатаго года по [illegible] РУБЛЕЙ въ мѣсяцъ, а съ перваго января тысяча девятьсотъ девятнадцатаго года по первое января тысяча девятьсотъ двадцатаго года — по ДВѢ ТЫСЯЧИ ПЯТЬСОТЪ РУБЛЕЙ въ мѣсяцъ. 13./ Означенное въ предшествующемъ пунктѣ вознагражденіе уплачивается ежемѣсячно равными долями каждаго перваго и пятнадцатаго числа. Во всѣхъ случаяхъ уплаты І. Н. Ермольеву предоставляется ТРИДЦАТЬ льготныхъ дней. 14./ Въ случаѣ нарушенія договора кѣмъ либо изъ договаривающихся сторонъ виновная сторона уплачиваетъ въ пользу правой ШЕСТЬДЕСЯТЪ ШЕСТЬ ТЫСЯЧЪ РУБЛЕЙ неустойки. 15./ Подлинный договоръ, оплаченный гербовымъ сборомъ по пяти рублей съ тысячи, хранится у І. Н. Ермольева, а копія — у И. И. Мозжухина.

Иван Ильич Мозжухин

Договор И.И. Мозжухина о службе в Товариществе И.Н. Ермольева. Москва. 1917. (Частное собрание)

Но за последние два года русская кинематография поразительно шагнула вперед, стала соперничать с заграничным производством. Улучшились не только сюжеты, артисты, но даже и чисто техническая сторона, качество негативов и позитивов.

И когда предприимчивые иностранцы явились в Россию в поисках русских кинематографических картин, они могли уже получить вполне достаточное количество интересных картин, своеобразных образцов русского киноискусства. Конечно, в поисках сенсации <и> известных имен — они раньше всего обратили внимание на картины с участием Мозжухина. Его российская известность должна была быть использована и ими для более успешной продажи за границей. И вот два года назад все негативы картин с участием Мозжухина были закуплены для Америки.

Но американцам чужды и непонятны психологические сюжеты русских картин, медлительность их действия, трагическая развязка... Для них "время — деньги". Кинематографическая картина — просто серия трюков, интересных эпизодов, над которыми не приходится задумываться. Зато янки идут только на то, о чем достаточно шумят, что хорошо рекламировано.

И вот, во-первых, все картины с участием Мозжухина были приготовлены ко вкусам американской публики: сокращены до минимума, снабжены громкими названиями; во-вторых, около имени Мозжухина стала создаваться самая невероятная шумиха, были пущены в ход всевозможные средства рекламы. Чего только не писали в газетах о "русском короле экрана" — Иване Мозукине <...>.

Каких только страничек из его биографии не выкапывали! Если судить по американской прессе, то Мозжухин был и губернатором, и политическим преступником, и чудаком-миллионером в одно и то же время. По одним данным, это человек без копейки в кармане, которого затирает Россия, по другим — "король", который получает миллион рублей в год жалованья и позволяет себе царские прихоти.

Американцы чрезмерно падки на подобные легендарные сообщения. Имя Мозжухина прекрасно теперь известно каждому американцу, посещающему кинематограф. Страна, сделавшая своим героем известного комика-акробата Чарли Чаплина, зарабатывающего в Америке игрой для кино сотни тысяч долларов, не могла, конечно, не сравнить его и не поставить Мозжухина наравне со своим любимцем Чаплином.

В устах американцев — это высшая похвала. Но каково было бы Мозжухину увидеть результаты своего экранного творчества в американской трактовке: в изуродованном виде, с неверными надписями, и каково было бы американцам узнать, что "русский король экрана Иван Мозукин" — совсем не легендарная личность и не миллионер, равный по состоянию "самому Чарли Чаплину", а просто кинематографический артист, лелеющий в себе искру Божию, любящий экран и по мере своих сил и таланта служащий новому великому искусству Кино, в которое он глубоко верит и которому безгранично предан»[20].

Этот комментарий предварял перепечатку очередного американского панегирика: «При упоминании о движущихся на экране звездах в миллион долларов невольно приходят на память имена Мэри Пикфорд, Чарли Чаплина и Дугласа Фербенкса, которые являются славными, но исключительно американскими именами. Напрасно силились отыскать новых лиц, чтобы прибавить их к этому трио. Между тем группа предпринимателей, всегда стремящаяся усовершенствовать экранные снимки в этой стране, стала искать за морем и действительно нашла нужного ей человека в России. Это — Иван Мозукин, наипопулярнейший передовой деятель новой республики и лучший актер в том театре, которому Артур Руль посвящает статью в "Collier's weekly". Там он, между прочим, пишет следующее (цитируем дословно): "Сцена является той областью, где русские достигли высочайшего совершенства, и Московский художественный театр известен всему миру как пионер в сфере разумного реализма и как один из первых театров на свете".

Слава этого человека настолько велика, что ему было предложено американскими фирмами 1 000 000 долларов за серию в 12 пьес, произведенных в этой стране. Можно было ожидать, что Мозукин ухватится за это предложение, особенно имея в виду, что русское искусство поощряется правительством и что в силу этой системы артист получает в вознаграждение за свое искусство не определенное жалованье, а известную часть из дохода, если таковой имеется.

Несомненно, Иван Мозукин уже оценил стоимость миллиона на русские рубли по своему отечественному курсу, но пока не окончилась война, он должен подавить в себе желание получить такое состояние, которое является сказочным для его самых смелых мечтаний, потому что русским подданным запрещен сейчас выезд из России. При царском режиме решительный отказ был послан на это предложение американской группы, но в России начались новые дни, и вместе с ними явилась возможность, что за союзом на поле

брани последует союз в области искусства. По-видимому, ближайшей знаменитостью <ценой> в миллион долларов будет именно Мозукин, новая достопримечательность “Русского общества художественных снимков”»[21].

* * *

Вряд ли эти публикации прошли мимо актера и не поселили в нем зыбкой надежды на воплощение предуказанных перспектив, однако коллизии революционного времени отодвинули их осуществление до удобного случая. Он представился лишь после эмиграции во Францию, где Мозжухину пришлось переоценить свои творческие силы и возможности в реалиях заграничного кинопроизводства. Уже в своем успешном режиссерском дебюте — картине «Дитя карнавала» — он продемонстрировал зрителям и специалистам, что успел многому научиться у Голливуда и готов учиться дальше[22]. Этот добровольно воспринятый «американизм» был нетипичен для кинематографистов-эмигрантов и породил слухи, что в планах Мозжухина перебраться в скором времени за океан. Реальных оснований для этого еще не было, а смутные намеки исходили, скорее всего, от самого актера[23].

Безусловно, в первые же годы, проведенные за границей, Мозжухин радикально пересмотрел не только свою творческую индвидидуальность, но и стратегию художественного поведения и привлек этим внимание как французов[24], так и эмигрантов. Анализируя игру Мозжухина в фильме «Лев Моголов», Андрей Левинсон признал, что ориентация актера на голливудские образцы объективно нужна для творческого обновления и преодоления штампов отечественной киношколы: «Русский актер пытается вырвать оружие из рук американцев. Преодолевая многолетние навыки понимания и исполнения ролей, насилуя свое естество, он ставит своим мышцам и своим нервам труднейшее из заданий: добиться спортивного “стандарта” Фэрбенкса. Пусть Дуглас полярно противоположен русскому началу; Мозжухин ставит руль на Дугласа, непобедимого Зорро, рыцаря плаща и шпаги, джигита и атлета, фантаста и юмориста. Чтобы овладеть массами, Мозжухин учится владеть собственным телом. В годы зрелой мужественности, насчитывая множество побед, мастер психологической экспрессии ищет теперь самодовлеющей красоты движения и жеста, упивается чистой динамикой, тем излучением — в прыжке или беге — преизбыточной жизне-радости, которым покоряет сердца Фэрбенкс[25]. <...> Мне укажут, что “кульбиты” Мозжухина не составляют рекорда, а более сложные гимнастические трюки подтасованы. Пусть так! Но впечатление увлекательного, сангвинического размаха, движения достигнуто. Да и нужно ли обращать средство в цель?»[26]

В статье о следующей мозжухинской картине «Покойный Матиас Паскаль» молодой кинематографист-эмигрант утверждал, что будущие успехи актера невозможны без сотрудничества с мастерами Голливуда: «Фильма эта без Мозжухина была бы полным провалом... Говорят, Мозжухин в “Паскале” не серьезен. Но Мозжухин знает границы, ждет, что и когда публика простит ему. И публика прощает и аплодирует. <...> Вообще, в игре своей Мозжухин сейчас больше “американец”, чем “европеец”, что, конечно, нужно только приветствовать. Несчастие Мозжухина — отсутствие достойного ему режиссера, понимающего его и могущего не взять его в плен мизансцены, а помочь мизансценой. Фред Нибло, Джемс

Анонс о выпуске фильма «Пылающий костер». Париж. 1923

Крюзе, отчасти Гриффит[27] в сотрудничестве с Мозжухиным могли бы достигнуть замечательных результатов»[28].

* * *

В отличие от многих актер не питал иллюзий на скорое возвращение в Россию, и его публичные высказывания в адрес Советов были созвучны суждениям политических деятелей эмиграции[29], а отношение к советской кинематографии строилось прежде всего в политических категориях: «Как я смотрю на русские картины? По-моему, картина возможна только тогда, когда она сделана технически. Техника в СССР — детский лепет. Положим, она растет и там, но ведь с большей интенсивностью идет прогресс Европы и Америки. Горе работников СССР — что они смотрят очень пренебрежительно на технику Запада и не хотят учиться. И что же получается? Вот “Потемкин” — на первый взгляд сделан хорошо, лучший из фильм. Но ведь все эти трюки с ногами, с наступлением — ведь это же все своровано по частям у Любича, у французов — правда, своровано весьма удачно, ловкий монтаж — но ничего своеобразного, ничего самостоятельного, своего. Это — в смысле техники. А по силе действия? Не говоря уже о невозможной тенденции — скажите, как может быть поставлена в России скверно революция, когда русские люди вот уже 15 лет играют в нее? Надо же научиться. И вот, представьте, несколько лет назад меня вздумали приглашать обратно![30] Я ответил: “До сих пор я думал, что вы, по крайней мере, хоть умные. Теперь, когда вы зовете <меня> из свободной страны в страну произвола и террора, я вижу, что и ума у вас нет...” И правда, — что вы думаете? — обиделись, и запретили в России картины с моим участием, и ругают меня в своих журналах такими словами, каких я и на Смоленском рынке не слыхивал!»[31]

Кажется очевидным, что Мозжухин был внутренне готов к ассимиляции на Западе, и в этом желании не было ни грана личного оппортунизма. На чужбине узкий кружок русских кинодеятелей в профессиональном и личном общении был теснее связан с зарубежными коллегами, нежели с соотечественниками. Национальная идентичность для них была довольно условным понятием, тем более что вся европейская кинематография 1920-х гг., сохранявшая рудименты предшествующей эпохи, не разделяла экранную эстетику по национальному признаку. Формальные новации (скажем, германский экспрессионизм) представлялись зрителям не характеристиками национального стиля, а всего лишь творческой

эскападой отдельных мастеров «континентальной» школы. Реальное разделение проходило в координатах производственной или жанровой специализации, исторически сложившейся в разных странах — итальянские «пеплумы», шведская психологическая драма, французские детективные сериалы и комические и т.д., если исключить из нее британскую школу, традиционно тяготевшую к американскому опыту. Точно так же производственные командировки кинематографистов в другие страны не воспринимались эмиграцией, но были составной частью общего «континентального» кинопроцесса. Главной угрозой этому положению вещей, по общему мнению, была американская кинопродукция, с конца 1910-х гг. оккупировавшая европейский рынок и одновременно рекрутировавшая в свои ряды лучших европейцев[32]. Экстерриториальность русских кинематографистов в Европе (напомним, что многие из них имели юридический статус лиц без гражданства) — еще одно подтверждение описанной ситуации. Легко перенимая новации западной культуры, они чаще всего идентифицировали себя с европейской традицией[33].

Уже к середине 1920-х гг. Мозжухин мог считать себя победителем: он сумел реализовать свои творческие амбиции во французском кинематографе и заслужил репутацию мастера «континентального» уровня. Этот статус позволял с уверенной надеждой поглядывать в сторону Голливуда, но чтобы добиться благосклонности американских продюсеров, требовалось эффектное художественное высказывание, которым можно было бы привлечь их внимание. В качестве такового поздней осенью 1924 г. была избрана экранизация романа «Мишель Строгов», которую начал режиссер Леон Перре, но вскоре постановка перешла в руки Вячеслава Туржанского[34]. Рассказы актера об участии в фильме отличались изрядной путаницей, и дотошному репортеру удалось даже поймать его на этом и вызвать подробнейшие разъяснения:

«— Ведь раньше вы скептически относились к этой постановке и, в частности, к возможности для вас сниматься в роли Мишеля Строгова. Почему вы изменили свое мнение?

— Это неверно: я не изменял мнения, а вопрос этот во мне пережил ряд этапов — перерождений. <...> Мое участие в “Мишеле Строгове” многих, слышавших от меня об этой постановке раньше, сильно удивит. <...> Вот уже пять лет с того времени, как по моем приезде во Францию мною заинтересовались некоторые из местных кинодеятелей, мне время время от времени предлагают сыграть Мишеля Строгова, и отношение мое к этим предложениям все менялось по мере того, как я подходил к самой возможности переработать этот роман Жюля Верна для экрана с точки зрения русской действительности или хотя бы правдоподобия. Роман — крайне кинематографичен, но... Жюль Верн не знал России, и у него имеются весьма наивные и подчас совсем неверные положения. Они-то и стояли между экраном и мною. <...> В самом начале я просто не мог серьезно отнестись к постановке романа из русской жизни, самое название которого — “Строгов” — звучало для меня не по-русски. И я махнул на это дело рукой. Прошло некоторое время. Снова разговоры о “Мишеле Строгове”. <...> Решил познакомиться поближе и прочел роман. Читал со смехом. Но увлекла меня динамичность действия, кинематографическая насыщенность. Однако дальше этого не пошел. Занятый очередной работой, снова попросту забыл о “Мишеле Строгове”. Еще прошло какое-то время. Чуткие, знающие публику и ее требования французские кинематографические деятели снова, хотя и не непосредственно, заговори-

ли со мною об этой картине. <...> Но определенных предложений я уже не получал. Зато сами мы — вся русская кинематографическая группа во Франции... — начали говорить на эту тему и подумывать все более и более серьезно: как бы облагородить эту вещь с русской точки зрения? <...> Затем я прочел сценарий В.К. Туржанского. Технически — очень хорошо. Весьма удачна стилизация, и потому действие ближе к русской правде. Роль не разработана, ибо это нужно делать совместно с исполнителем. Я долго не думал — и принял предложение. И вот сейчас, когда я, закончив совместно с Туржанским разработку моей роли, приступил к съемкам, я верю и горю этой картиной. В этой роли есть все, что может требовать актер: и декоративная и психологическая стороны одинаково блестящи. Мишель Строгов — гвардейский офицер, герой, любовник, спортсмен, сын, патриот... Наивность сюжета этой великолепной мелодрамы вполне искупается, в особенности если принять во внимание, что мы имеем возможность применить в нашей постановке все последние достижения кинематографической техники, совершенно не стесняясь средствами. А для такой картины это очень важное обстоятельство. <...> Все несколько приподнято, декоративно, стилизовано. На яркость и богатство рамки мы обращаем большое внимание, но всю картину строим на игре. Этот фильм должен быть драгоценным камнем в прекрасной, богатейшей художественной оправе»[35].

Другому интервьюеру актер рассказал, что именно ему принадлежала инициатива этой работы: «Еще пять лет тому назад я задумал этот фильм, потому что французы не раз указывали мне на исключительную популярность во Франции этого романа. Здесь он служит наградой для школьников, а на вечерах декламируют монологи русского героя Строгова[36]. Но, перечитав роман, я охладел к нему. Жюльверновская фантастика в применении к русскому быту дала самые экзотические результаты.

— Неужели непоправимые?

— Иногда, конечно, поправимые. Например, сибирские купцы пьют за ужином шампанское, мешая его с... березовым соком, но немало и таких сцен, что только руками разведешь. Не мне же, русскому актеру, выступать в кривом зеркале русской истории и быта.

— Что же вас заставило вернуться к этому сюжету?

— Представьте, внимательное чтение этого романа. Я нашел в нем тот громадный общий интерес и необыкновенную выигрышность, которые раньше были заслонены наносной нелепостью. И мне хотелось дать этот прекрасный образ блестящего русского офицера, любящего сына, героя долга, не знающего препятствий храбреца. Я увидел, что сумею вдохнуть в этот образ живую душу. Обстановочность же картины может соблазнить кого угодно. Зритель увидит и Москву с императором Александром Вторым, и красоты дикого Урала, и борьбу с медведями, и сказочное татарское нашествие, и осаду городов Сибири, и эпическую борьбу Добра и Зла»[37].

Уверенность Мозжухина в необыкновенной «киногеничности» романа разделяли далеко не все профессионалы[38], и русская печать уловила этот скепсис: «Любопытно, насколько талантливому г. Туржанскому, ставящему эту картину, удастся сгладить пылкую фантазию автора романа и сделать сколько-нибудь правдоподобными и возможными в России невероятные, строго выдержанные в стиле классической “развесистой клюквы” приключения царского посла в объятой восстанием инородцев Сибири»[39].

Александр Дранков и Иван Мозжухин на банкете в Русско-Американском артистическом кружке. Фотография. Голливуд. Середина января 1927. (Частное собрание, Москва). Публикуется впервые

Иосиф Ермольев. Фотография. Париж. 1921. (РГАЛИ)

Александр Ханжонков. Фотография. Ялта. 1930-е годы. (Архив Госфильмофонда России)

Осип Рунич в фильме «Человек-зверь».
Открытка. Берлин. 1921

Ксения Десни.
Открытка. Берлин. 1920-е годы

Александр Мурский.
Фотография. Берлин. Осень 1924

Григорий Хмара.
Открытка. Москва. 1918

Яков Протазанов.
Фотография. Москва.
Конец 1910-х годов

Владимир Стрижевский.
Открытка. Москва.
Конец 1910-х годов

Елена Полевицкая
в фильме «Черная пантера».
Открытка. Берлин. 1921

Киноателье фабрики И. Ермольева во время съемок фильма «Мышеловка».
Фотография. Мюнхен. Осень 1924

Воскресное утро у храма
Св. Александра Невского.
Фотография.
Париж. 1920-е годы

Русский таксист.
Фотография.
Париж. 1920-е годы

«Русский угол».
Фотография.
Париж. 1920-е годы

В кафе киностудии «Франко-Фильм». Фотография. Париж. 1927

Мата Ган. Фотография Эмиля Марковича. Париж. 1932. (Частное собрание, Москва). Публикуется впервые

Казаки на съемках натурных эпизодов фильма «Наполеон». Бийанкур. Лето 1925. (Собрание А. Корлякова, Париж)

Съемочный павильон общества «Франко-Фильм». Фотография. Париж. 1927

Николай Колин.
Открытка.
Париж. 1920-е годы

Николай Колин в фильме «Прелестный принц».
Фотография. 1924. (Собрание А. Корлякова, Париж)

Участники съемочной группы фильма «Наполеон» после освящения съемочного павильона. Фотография. Бийанкур. 5 августа 1924. (Собрание К. Браунлоу, Лондон)

Празднование православного Рождества в бийанкурской киностудии. 6 января 1925. (Собрание К. Браунлоу, Лондон)

Владимир Руденко в образе юного Наполеона. Фотография. 1925. (Собрание К. Браунлоу, Лондон)

Натурные съемки фильма «Наполеон».
Слева направо: кинотехник Семен Фельдман, оператор Жюль Крюгер, режиссеры Александр Волков и Абель Ганс, неустановленное лицо. Зима 1925. (Собрание К. Браунлоу, Лондон)

Александр Кубицкий
в образе Дантона.
Фотография.
Париж. 1925.
(Собрание А. Корлякова,
Париж)

Диана Карени.
Открытка. Париж. 1920-е годы

Иван Мозжухин — молодой Касатский в фильме «Отец Сергий». Открытка. Москва. 1916

Иван Мозжухин в фильме «Отец Сергий». Открытка. Москва. 1918

Съемочный павильон общества «Альбатрос». Фотография. Париж, Монтрей-сюр-Буа. 1920-е годы.

Наталья Лисенко и Иван Мозжухин в фильме «Дитя карнавала». Открытка. 1921

Рина ди Лигуоро и Иван Мозжухин в фильме «Казанова». Открытка. 1926

Участники постановки «Кин» в декорации фильма. Слева направо, сидят: художники Эдуард Гош, Александр Лошаков, оператор Федот Бургасов, Иван Мозжухин, Александр Волков, неустановленное лицо; стоят: оператор Жозеф Мундвиллер, ассистент режиссера Григорий Мечиков. Париж, Монтрей-сюр-Буа. 1923. (Собрание А. Корлякова, Париж)

Иван Мозжухин — Казанова.
Художник Борис Билинский.
Открытка. 1926

Эскиз декорации Петербурга для фильма «Казанова». Художник Владимир Мейнгарт. 1926

Вячеслав Туржанский на съемках.
Фотография. Голливуд. Август 1926

Наталия Кованько.
Открытка. Москва. Конец 1910-х годов

Иван Мозжухин в фильме «Капитуляция». Фотография. 1927

Иван Мозжухин. Фотография. Париж. 1930-е годы. (Частное собрание, Москва). Публикуется впервые

Иван Мозжухин. Фотография. Париж. 1930-е годы. (Частное собрание, Москва). Публикуется впервые

Фотография эпизода фильма «Пате-журнал русской эмиграции»: «За столом слева направо сидят: В.Ф. Ходасевич и Н.Н. Берберова, М. Цетлин, А.Ф. Даманская, М.А. Алданов, по-видимому, о чем-то оживленно говорит с Б.К. Зайцевым, а над ним склонилась Галина Кузнецова. Рядом с П.Н. Милюковым, в характерной для него позе, делающим доклад, новая пара собеседников — А.А. Яблоновский и И.А. Бунин. П.Б. Струве углубился в заметки. Кажется, он готовит свой ядовитый ответ П.Н. Милюкову. Еще дальше Лев Шестов и, наконец, крайняя справа — Ирина Одоевцева. Сзади — во втором ряду — не меньше имен и известностей. Крайний слева — Б.А. Лазаревский. Дальше В.Ф. Зеелер и душа и организатор этой съемки Дон Аминадо. Рядом с ним М.В. Вишняк, Е.А. Зноско-Зборовский, П.П. Гронский и М.П. Миронов. Далее — М.А. Струве, Валентин Горянский, кн. С.М. Волконский, Георгий Иванов и Я. Цвибак. За ним — С.Л. Поляков-Литовцев, К.К. Парчевский, К.И. Зайцев и С. Познер». Бийанкурская киностудия. 2 марта 1928. (Иллюстрированная Россия (Париж). 1928. № 16)

Фотография эпизода фильма «Пате-журнал русской эмиграции»: «П.Н. Милюков мирно играет в шахматы с П.Б. Струве, и около них арбитр, которому вряд ли можно отказать в опыте — А.А. Алехин». Бийанкурская киностудия. 2 марта 1928. (Иллюстрированная Россия (Париж). 1928. № 16)

К. Миклашевский за монтажным столом в звуковой студии «УФА». Фотография. Берлин. 1929 (РГАЛИ)

Сам режиссер уверял журналистов, что взялся за постановку исключительно ради того, чтобы развеять западные экранные стереотипы в отношении родного быта: «Когда мне предложили постановку “Михаила Строгова”, я отнесся к этому отрицательно. И только тогда, когда я получил право на коренное изменение сцен извращенного в романе русского быта, я дал свое согласие на разработку и постановку сценария этого популярного жюльверновского романа»[40].

Чем же был продиктован этот выбор — искренним увлечением литературным первоисточником или холодным деловым расчетом? Публичные объяснения кинематографистов скорее маскировали, нежели раскрывали причины, и теперь представляются не слишком убедительными. Вряд ли мы ошибемся, полагая, что осуществлением кинопроекта все же руководила кинематографическая коньюнктура. Согласно фильмографическим справочникам, роман Ж. Верна к тому времени уже был неоднократно экранизирован, но не во Франции[41], а в Америке, где его трижды адаптировали для экрана[42]. На это, в частности, указывали французские комментаторы[43], и потому уместно предположить, что новую версию Туржанский и Мозжухин задумывали прежде всего для предъявления заокеанским зрителям и профессионалам. Во всяком случае, они сделали все возможное, чтобы превзойти американские образцы масштабностью, постановочной оригинальностью и смелыми техническими эффектами. Их усилия оправдались в полной мере: «Мишель Строгов» стал самым значительным достижением французской кинематографии 1926 г.[44] С огромным зрительским и коммерческим успехом он обошел экраны Европы и в том же году был продан в американский прокат. Патриотичный эмигрантский обозреватель отметил, что постановщик картины с блеском выполнил избранное задание: «Справился так, как будто и в самом деле татарские полчища брали Иркутск; справился так, что забываешь о фантазии маститого дедушки Жюль Верна, да простится ему всякая небылица. Если вспомнить последнюю постановку Туржанского “Прелестный принц”, поражаешься колоссальному прыжку вперед, заметному в каждой сцене. Большинство из них кажется безукоризненными. Умно и тонко использована каждая психологическая деталь <...>, прекрасно подобраны пейзажи, дома, улицы, полны жизни сцены на пароходе, великолепны сцены татарского лагеря, плясок, наездов, разбоя и сражений. Слабые сцены теряются в общем прекрасном построении <...>. “Михаил Строгов” — продан уже в Америку. Тем лучше для едущего туда же его режиссера. Существует в фильме немало деталей, которых американцы не поймут. Но основное будет понято и оценено по достоинству. С такой работой впереди себя легко и приятно двигаться за океан»[45].

Еще больших похвал удостоился главный герой картины: «О Мозжухине, вырастающем из европейского в мирового артиста с каждой следующей фильмой, писать хочется все больше. В “Михаиле Строгове”, вынесенном им целиком на своих плечах, этот благородный и тонкий художник заставляет вновь изумляться новому своему перевоплощению. Вы помните, конечно, как любит Мозжухин первый план, как широко пользуется им для передачи тончайших ощущений души, как драматизирует он каждое движение и как он щедр на эту динамику, вне которой, казалось бы, и Мозжухин — не Мозжухин. И вот он — новый, почти неузнаваемый. Взяв на себя роль офицера, гвардейца Строгова, артист ради художественной точности образа отказывается от многого ему близкого на экране и до-

Обложка киножурнала, посвященного И.И. Мозжухину. (Кинотворчество (Париж). 1926. № 18–19)

рогого. Скупость и точность движений. Дисциплинированное умение владеть собой. <...> Лицевые мускулы почти без движения, руки словно по швам, играют, живут, говорят одни глаза. <...> Прежнего Мозжухина узнаешь только моментами. Я увидел его в сцене с лошадью и в сцене казни. И здесь и там из-за клеенчатого пакета с царским письмом стал виден уже сделавший все возможное и невозможное человек. В обеих сценах Мозжухин вызывает невольные слезы. Переполненный до предела возможного театр разражается нервными, короткими аплодисментами. Затем — сцены борьбы и победы, и снова — столица, и прежняя гвардейская форма, и щеголеватые, словно нарисованные, усики, и, наконец, "Исайя, ликуй", как полагается в каждом приличном романе»[46].

Кое-кто из зрителей русского Парижа был уверен, что «Строгов» сделан в полном соответствии с заокеанскими киностандартами: «Получилось интересное, разнообразное зрелище для массы. Добросовестно поставленная, картина удовлетворяет требованиям, какие, по рецептам американской кинематографии, предъявляет современный экран, есть сантиментальность рядом с жестокими моментами, есть пышный бал, есть пожар, есть скачки без препятствий и с препятствиями, есть рукопашная схватка не на жизнь, а на смерть двух врагов, из которых благородный побеждает злодея, есть в заключение увенчание добродетели: брак страдавшего героя с прекрасной и добродетельной девушкой. <...> Если эта новая фильма и не дает новых явлений в области кинематографии, то все же надо признать, что приложенные для ее осуществления усилия увенчались успехом»[47].

Те же ассоциации вызвала и игра Мозжухина: «Наиболее эффектны по внешнему блеску и, так сказать, "фэрбенксовскому" мастерству — две сцены: гроза в лесу, когда Мишель мчится с Надей, еле сдерживая среди молний и грома испуганных лошадей, и борьба с Огаревым почти в конце фильмы. Прыжок с лестницы на спину противника, которым начинает ее Мозжухин, достоин Дугласа. <...> И как бы в предчувствии путешествия в Америку финал отвечает в полной мере американским вкусам. Мишель и Надя стоят под венцом, и кремлевские колокола приветствуют их счастье...»[48]

Премьеры и презентации, прокатившиеся по всей Европе, надолго отвлекли создателей картины от подготовки к творческому испытанию, предстоящему им за океаном. Они, очевидно, не задумывались над тем, что успех имеет оборотную сторону и может

превратить их в заложников «строговского» стереотипа, так пришедшегося по сердцу зрителям. Немало времени и сил отняли и организационные хлопоты. Вопреки сообщениям журналистов и собственным интервью искатели голливудской славы сами инициировали контакты с голливудскими продюсерами. Они вступили в них еще во время съемок «Строгова» и вели их сепаратно при посредничестве некоего Ивана Сержинского: Туржанский начал переговоры с европейскими представителями компании «МГМ» в феврале[49], а Мозжухин связался с парижским представителем компании «Юниверсал» еще в январе 1926 г.[50] Эти контакты развивались неспешно и не без сложностей — прежде всего из-за несовпадения амбиций кинематографистов с деловыми расчетами работодателей. 22 марта актер подписал контракт о работе в Голливуде[51], и уже в начале апреля слух об этом просочился в русскую печать: анонимный автор сообщил, что «в октябре месяце, по всем данным, Мозжухин уедет в Холливуд, где будет сниматься в нескольких фильмах для общества "Юниверсал"»[52].

Первая реакция эмигрантов на это известие была смешанной: «Европейское кино теряет одного из своих королей... Русское искусство за границей прощается с громадным самобытным талантом... Иван Мозжухин подписал пятилетний контракт с одной из голливудских кинофабрик. Никогда еще так резко не чувствовались те новые центростремительные силы, которые заставляют киноартиста мечтать об Америке не только в силу победоносного шествия всемогущего доллара. Доллар сам по себе. Существуют другие основания этой тяги, угрожающей перспективам европейской кинопромышленности. Увлекающая американская техника, о которой Старый Свет не смеет мечтать, и тот американский подход к сюжету, та легкость, с какой американская лента разрешает все вопросы жизни, та безграничная свобода, которой в пределах установленного принципа пользуется артист, наконец, окончательное "прости" драматическому реализму художников — вот что увлекает Мозжухина <...> и ряд других наиболее ярких и сильных, уже законтрактованных в различные "углы" необъемлемого Голливуда»[53].

Желая избежать кривотолков, актер сам прокомментировал принятое решение. «"— Я не могу покидать Париж, — говорит Мозжухин, — я люблю его и связан с ним нитями особенной интимности и дружбы. Наконец, мне грустно отрываться от милого сердцу французского кино, которому я обязан не только контрактами, но и теми отношениями, которые возникают в результате взаимопонимания и любви друг к другу. С другой стороны, я отлично понимаю, какие океаны отделяют меня от Америки, сейчас еще странной и загадочной, но..."

Он улыбается и весь загорается тем огнем ожиданий и предчувствий перед новым этапом своей работы, который всегда выделяет Мозжухина среди "королей" и заставляет <и> ждать от него нового, и требовать.

— Да, если хотите, я не только знаю, но и предчувствую те безграничные возможности, которые открывает Америка. Я не хочу больше ни "Преступления и наказания", ни даже того полудраматического компромисса, который создан мною в последних фильмах. Меня захватывает "американщина", и преклоняюсь я перед Шарло, перед Чарли Чаплином...

Это говорит Мозжухин. Тот Мозжухин, который еще недавно, быть может, даже злоупотреблял первым планом драматического эпизода, преподносимого с анатомичес-

кой точностью и непрерывной постепенностью. За четыре месяца до отплытия в Америку он уже жаждет динамики американского фильма...

Пройдет год, и мы увидим его — нашего американца — в той стихии, которая зовется американской киноиндустрией. Увидим не раз и не два, потому что едва ли американцы станут год возиться над одной фильмой. Мозжухину предстоит громадная работа и как европейцу, и как русскому артисту. Его талант, переплавленный в голливудской кузнице, не может и не знает средних достижений.

Скорее, можно было бы допустить, что он сорвется, если бы не было уверенности, что и на этот раз Европа делает Америке подарок редкой ценности и красоты»[54].

Затем голливудская интрига стала обрастать новыми подробностями и комментариями: «Наш именитый соотечественник Иван Мозжухин в скором времени покидает Европу. Мистер Карл Леммле, главный директор американского "Универсал-фильм", увидав в Париже Мозжухина, предложил ему контракт на 5 лет на блестящих, американского размаха, условиях. Контракт был подписан, и с наступающей осени Мозжухин будет уже жить и работать в кинематографическом городке "Универсал-Сити", расположенном неподалеку от знаменитого Голливуда. <...> Мозжухин в восторге от тех перспектив, какие открывает для его деятельности исключительная по богатству и блеску техники американская кинопромышленность.

— Америка, — говорит артист, — это высшая школа кинематографии. Ибо все, что придумал человеческий гений в этой области, к услугам артиста, работающего в американских кинематографических предприятиях.

Невольно напрашивается вопрос: не будет ли русский кинематографический актер чувствовать себя одиноко в специфичности американских постановок, столь отличных от русских и даже общеевропейских?

Мозжухин улыбается:

— Вы, что называется, попали в точку. Очень много моих друзей и поклонников высказывают те же опасения. Дня не проходит, чтобы почта не приносила писем, сплошь да рядом с совершенно незнакомым адресантами, с дружескими предостережениями насчет Америки. Боятся, что в Америке я "испорчусь", разменяюсь на глупые американские комедии и драмы. Блестящая техника Чаплина, Гарольда Ллойда, Бастера Китона выявляется именно в условиях примитивного, не загроможденного содержанием сценария. Как техника меня не удовлетворяют картины с содержанием, а тем менее с так называемой психологией, чем особенно богаты наши русские картины. Индивидуальность подлинного живого артиста с особой силой и рельефностью выявляется на фоне простого и бесхитростного сценария. Углубить такой сценарий богатством и художественностью деталей, богатством переживаний и психологических нюансов — вот те возможности, какие здесь открываются в гораздо большей степени, чем в фильмах, приковывающих внимание зрителя сложностью и запутанностью содержания.

— И ваш репертуар в Америке?

— Будет состоять из тех простых и бесхитростных жизненных драм, веселых салонных комедий, на которые американцы такие мастера. Само собой, что моя индивидуальность будет принята во внимание режиссурой фирмы. Равно как и мне придется не-

сколько "обамериканить" мою индивидуальность как киноартиста. И в первую очередь — усиление спорта, который я очень люблю и который у нас, в России, был всегда в загоне, а в Америке является своего рода предметом первой необходимости для всякой мало-мальски приличной картины. <...>

— Франции, — говорит он, — я обязан почти всеми своими достижениями. Ведь когда 7 лет тому назад я попал из России в Париж, мне пришлось взяться за науку кино с азов, и во Франции я нашел самые благоприятные, дружеские условия для моей науки и работы»[55].

В другой версии этого интервью, опубликованной, кстати, раньше в Риге, чем в Париже, мысли актера были переданы еще более выразительно: «Не гордиться ангажементом в Америку не может ни один кинематографический артист <...>. Это высшая школа кинематографии. Ибо все, что выдумал человеческий гений в этой области, к услугам артиста в американских кинопромышленных предприятиях. Соединение легкомысленности французского эспри* с блеском американской техники — таков, на мой взгляд, — идеал современной кинематографии»[56].

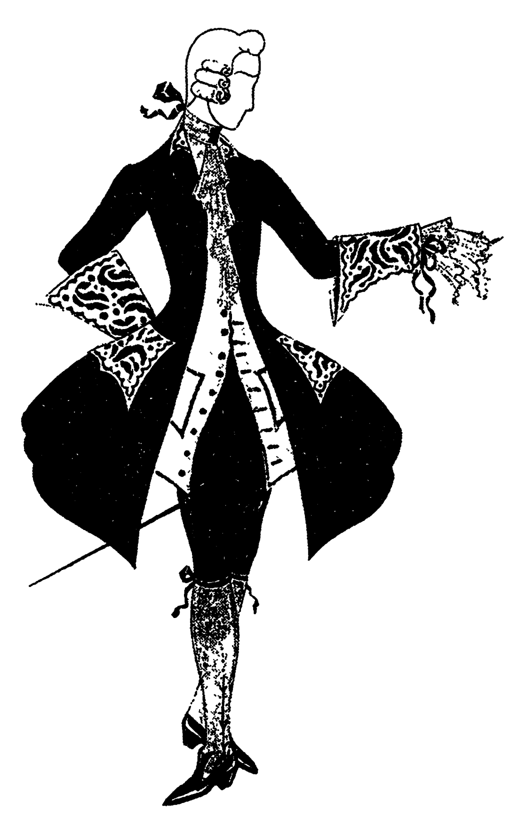
С поразительной легкостью актер отказывался от школы русского кинотворчества, которой он был многим обязан, и не задумываясь хотел пожертвовать ею во имя полюбившихся лекал голливудского творчества: «Недостатком наших русских драматических фильм я всегда считал их погоню за "психологичностью", причем эта психологичность зачастую переходила в патологию, в нездоровое копание в душах и болезненных переживаниях. Так писались русские сценарии, в соответствующем духе подбирались и иностранные. У Мопассана брали "Малютку Рок" с изнасилованием малолетней девочки, у Золя — зловещую "Терезу Ракен". Кинематографическая драма должна быть более жизненна, более здорова по своему развитию и замыслу... Благополучный конец?.. У нас принято смеяться над благополучным концом в драме... И я не понимаю почему... Почему выйти из театра с издерганными нервами приятнее и полезнее, чем в уравновешенном настроении и в осознании приятно проведенного вечера... В "Универсаль-фильм" я с радостью буду играть в таких жизненных драмах, а также в тех веселых салонных комедиях, в которых американцы такие мастера»[57].

Другому интервьюеру удалось услышать от Мозжухина новые подробности голливудского ангажемента и узнать о его последних творческих обязательствах в Европе.

«— Я очень долго вел переговоры с дирекцией, предусматривая каждую деталь своего будущего положения. Это положение с первого же дня моего вступления в труппу будет в артистическом и рекламном отношении такое же, вернее, даже большее, чем оно сейчас у меня здесь, во Франции. И конечно, с прогрессивным изменением материальных условий... Доллары так доллары!.. Ничего не поделаешь... Но только после подписания контракта я узнал, что "Universal" находится не в знаменитом Холливуде (Калифорния), а на расстоянии 15 километров от него и представляет из себя отдельный кинематографический город, имеющийся на карте, и носит название "Universal City".

— Когда вы уезжаете?

* Esprit — дух (*фр.*).



Эскиз костюма для фильма «Казанова». Художник Борис Билинский. (Кинотворчество (Париж). 1926. № 18–19)

— По контракту я обязан явиться в Нью-Йорк для представления дирекции и для первой очередной рекламы между 1 сентября и 1 октября. Через неделю после моего приезда меня отправят в Калифорнию, где я тотчас же приступаю к работе.

— До вашего отъезда...

— Как вы знаете, я начинаю сниматься под режиссерством А.А. Волкова в большой красочной картине "Казанова". Уже самая наша совместная разработка сценария этого фильма меня очень увлекла... Исключительно волнующая картина... Роль Казановы невероятно трудная, но и блестящая. И я должен сыграть ее очень хорошо — во что бы то ни стало — чтобы меня здесь, в Европе, не поминали лихом, да и там, в Америке, встретили ласково... Ведь эта постановка делается и для Америки. Поэтому я очень волнуюсь. Не верю в себя. Будто первый раз становлюсь перед объективом. И если что меня успокаивает, то это моя вера в талант и чуткость А.А. Волкова. А о возможностях постановки говорить нечего — дирекция дает нам все необходимое...

— С какими чувствами вы расстаетесь с Францией?

— Чувства — самые разнообразные и новые для меня. С одной стороны, мне трудно представить себе, что Париж для меня вдруг растает, как мираж, Париж, являющийся моей второй кинематографической родиной. А вместе с ним и Франция, которую я люблю всем сердцем и благодарю вот уже 6 лет!.. Это с одной стороны... А с другой, Америка — наш кинематографический университет, где сгруппировались самые блестящие режиссеры и актеры экрана, создающие бодрый и ясный колорит фильма, необходимость и правдивость которого я всегда чувствовал. Все это манит за океан, нервит и прибавляет желания и силы...

А третье чувство, вернее желание и надежда, следующее: я буду счастлив, если Париж меня не забудет и мои фильмы будут по-прежнему приниматься здесь горячо[58], хотя сделаны они будут и не здесь, а в Америке, которая имеет полное основание считаться первой в смысле кинематографических достижений страной, работать в которой является не только удовольствием, но и честью, и серьезным экзаменом... Ну, вот мы и приехали...

И.И. Мозжухин, сделав крутой вираж, затормозил свою новую американскую машину (ибо весь этот разговор происходил в автомобиле)[59]. Прощаясь, И.И. указал на машину:

— Нравится вам?.. Вот с ней мне тоже жалко расставаться... А везти за океан — смешно!..»[60]

* * *

Радужные надежды на голливудскую карьеру актера разделяли не все его коллеги. Правда, они предпочли вообще не обсуждать эту тему с журналистами, и лишь его близкий друг и творческий наставник Александр Волков позволил себе публичное высказывание. Он был достаточно проницателен, чтобы усомниться в плодотворности поездки в Голливуд: «Мозжухин — большой актер, может быть, самый большой актер современного экрана и по широте своего диапазона, и настоящему нерву таланта. <...> Под влиянием новых американских веяний он отошел несколько от чистой драмы и приблизился к комедии. Акробатизм Дугласа и комикование Шарло* подействовали на него, заразили его эффектной новизной. По праву находясь в ряду первых величин экрана, И.И. Мозжухин не ушел, да может быть, и не мог, и не посмел не заразиться этими новыми веяниями, и, надо отдать ему полную справедливость, легко преуспел в этом. <...> Это сейчас — модно, это сейчас нравится публике и ему, и многим кинематографическим деятелям. Но меня это не радует... Я вовсе не хочу сказать, что это — плохо — нет, но, по-моему, это, может быть, не нужно Мозжухину. Его путь — путь героического репертуара, психологической драмы. Я уверен, что если бы он в стремлении своем завоевать мир не увлекся тем, что создали другие — Дуглас и Шарло, — а последовательно и смело шел бы своим путем, играя <...> Гамлета, Дон Жуана и т.п., он быстрее и вернее достиг бы своей цели. Сейчас я снимаю с ним "Казанову" — повторяю, может быть, последний наш совместный фильм, — и мне бесконечно жаль, что такой актер покидает Европу ради Америки... Боюсь, что Америка перекрасит его и подстрижет по-своему. Америка захочет его сделать "своим", а он — для Европы, он — для истинного искусства, а не для фабричного штампованного производства.

Бесконечно жаль мне расставаться с ним и как с сотрудником, и как с товарищем по работе. Редки такие люди в работе, как он. "Ведетт", "звезда", "знаменитость". Он никогда в работе не был "ведеттой", и капризы "знаменитости" чужды ему. Режиссеру страшно легко руководить им. Малейший намек, недосказанная мысль уже улавливается и немедленно претворяется им. А горячее и ревнивее работника над сценариями, над малейшими деталями не только своей роли, но и всего целого, я среди актеров экрана не видел. Жаль, жаль расставаться с ним...»[61]

Подозрения, что безоглядный «американизм» сотрет национальную идентичность и погубит творческую индивидуальность Мозжухина, вызвали сообщения русской печати о сознательной процедуре денационализации европейцев за океаном: «Иностранцы, наводнившие столицу кинематографа Холливуд, постепенно американизируются; прежние споры о "засилье" сменились спорами об "ассимиляции". В направлении "американиза-

* Charlot — экранное имя героя Ч. Чаплина во Франции (*фр.*).

ции" иностранцев принимают энергичные меры и директора крупных кинематографических предприятий. Новоприбывших в студии иностранных режиссеров и артистов иногда в течение нескольких месяцев не допускают к съемкам, заставляя их за это время изучать язык, знакомиться с методами американской работы, приобретать друзей (что едва ли не самое главное в кинематографической карьере) и вообще "всасывать" в себя американскую атмосферу. После этого "иностранцы" переводятся в категорию "американцев" и национальное равновесие считается установленным»[62].

Однако голоса сомневающихся перекрывали оптимисты: «Теперь Мозжухину предстоит тяжелое испытание: он едет в Америку. Друзья боятся, что там его "подстригут", сделают добросовестным светским актером. <...> Мозжухин устоит. Мы уверены, что он сумеет и там заставить <их> жить, живя сам, т.е. играя. Для русского и европейского искусства успех Мозжухина в далекой, чужой Америке будет новой победой»[63].

Приближение сроков отъезда побудило русского кинообозревателя еще раз обозреть творческий путь актера, стоявшего на важном перепутье: «Европа, Париж. Чуждая психика, чужие нравы, обычаи, незнакомое небо над головой, неведомая земля под ногами. Новый и чужой всем. Сидящий перед экраном зритель с трудом прочтет странное, трудное имя: Иван Мозжухин, и посмеется, стараясь произнести его вслух. Это имя не всколыхнет зал, не заставит публику предчувствовать радость, даже не расположит к себе, а скорее — наоборот — заставит сжаться и приготовиться к огорчению. И.И. Мозжухин спокойно осмотрелся и скромно заявил: я начинаю учиться. Просто, искренно, без ложного стыда, без самоуничижения, но и без самовлюбленности — начинаю учиться. Но там, где другому нужны годы, И.И. потребовались месяцы, и он уже знал, что сразу вступит в разряд первых, отмеченных. Он продолжал учиться, он, по его словам, учится и сейчас — в кино, в театре, в цирке, в мюзик-холле: везде он видит то, что недоступно глазам среднего дарования. Везде он находит полноценные жемчужины искусства, везде собирает мед свой. И в то же время творит сам.

И его семилетняя работа в Париже — это, безусловно, движение вперед. Слава, известность, любовь публики быстро пришли к нему. Но не этого домогался И.И. Или, вернее, это было не самое главное, а второе. Первое же — овладеть техникой, свободой, простотой и легкостью заграничных великих артистов, воспитанных поколениями, впитавших в себя от младых ногтей благородные художественные традиции. И этого Мозжухин достиг с поразительной быстротой. <...> Творческий талант художника должно судить по вершинам его достижений, по взлетам его. И если в "Дитя карнавала", в "Пылающем костре", в "Михаиле Строгове" и в особенности в "Кине" И.И. Мозжухин особенно ярко, особенно сильно и глубоко выявил свою художественную индивидуальность, то и во всех остальных творениях он показал такие вершины своего таланта, которые утвердили за ним право именоваться первым современным героем-любовником экрана. И не только в Европе, но и в Америке в этом амплуа нет ему сейчас равного.

Америка это учла по-своему... И второй период творчества И.И. Мозжухина заканчивается вместе с окончанием картины "Приключения Казановы", в которой он сейчас снимается. Мы прощаемся с И.И. Мозжухиным сейчас уже не как с русским только, но с европейским артистом. Он снова начинает учиться и творить, творить и учиться — в перво-

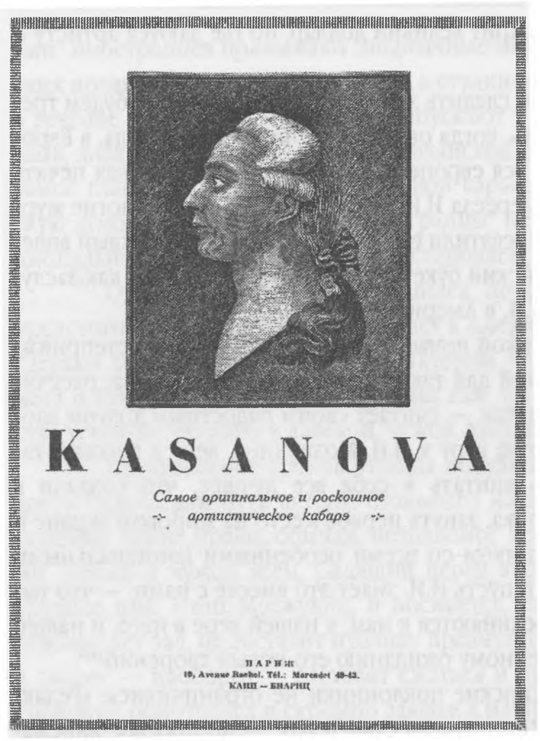
классном американском университете, где царит великий доллар, но где даются артисту и величайшие возможности.

Еще более ревниво мы отныне будем следить за его работою, еще более будем требовательны к нему... И терпеливо будем ждать, когда он снова вернется к нам сюда, в Европу, а затем отсюда — туда, на Родину. <...> Вся европейская кинематографическая печать откликнулась уже и отметила как событие переезд И.И. Мозжухина за океан. Многие журналы — и не только профессиональные — посвятили ему ряд страниц своих, каждый вплетая посильный цветок в славный всеевропейский букет, который увезет с собою как заслуженный им знак нашей признательности И.И. в Америку.

"Кинотворчество", рожденное на чужой почве, хотя и прекрасной и гостеприимной Франции, но все же мало благоприятной для такого специального журнала, рассчитанного главным образом на русского читателя, — считает своим радостным долгом вложить в общий букет и свой скромный цветок: веру в И.И. Мозжухина, веру в русский талант, в его непреоборимую возможность впитать в себя все лучшее, что создали в художественном отношении Европа и Америка, занять первое место на мировом экране и все-таки навсегда остаться русским художником со всеми особенными национальными свойствами такового. Мы глубоко верим — и пусть И.И. знает это вместе с нами, — что тысячи наших читателей всем сердцем присоединяются к нам, к нашей вере в него, и нашей гордости им, и нашему ревнивому, напряженному ожиданию его новых творений»[64].

Словесными пожеланиями мозжухинские поклонники не ограничились: «Редакция журналов "Cinéma-Ciné pour tous"[65] и "Кинотворчество-Театр" — по просьбе кинематографических деятелей и многих читателей — берет на себя инициативу устройства торжественного застольного чествования Ивана Ильича Мозжухина пред отъездом его в Америку. Все желающие принять участие в этом прощальном обеде в честь нашего высокоталантливого артиста благоволят, не откладывая, сообщить об этом в редакцию... дабы своевременно получить извещение о времени, когда это чествование состоится, и прочих деталях его. Пока можем сообщить лишь, что это будет в последних числах октября или первых числах ноября, что зависит исключительно от хода съемок, в которых занят сейчас Иван Ильич»[66].

Торжество состоялось 13 ноября 1926 г. в популярном парижском кабаре «Казанова»[67]. Мозжухин услышал много теплых слов, ободряющих напутствий и пожеланий. По-видимому, одним из самых дорогих сувениров для героя вечера был комплект журнала «Кинотворчество» за 1923–1926 гг., подаренный ему редактором-издателем А.А. Морским. Заключенный в роскошный некогда переплет с золотым тиснением том, сохранившийся в мозжухинском архиве, украшен множеством памятных инскриптов и наглядно демонстрирует то уважение и симпатию, которыми пользовался Мозжухин у мастеров парижского киномира — Жана Тедеско[68], Александра Волкова, Николая Колина, Жана Ренуара, Александра Лошакова, Альберто Кавальканти, Леона Муссинака, Бориса Билинского, Андрея Левинсона, Дианы Каренн и др.[69] Его высокую репутацию закрепила еще одна коммеморативная акция: 3 ноября в популярном киноклубе «Vieux colombier» началась ретроспектива фильмов с его участием. Предваряя показ фильма «Кин», руководитель киноклуба Ж. Тедеско выступил со специальным докладом, в котором подробно проанализировал творче-



Рекламный плакат кабаре «Казанова». Париж. 1926

ство актера, особо отметив вклад Мозжухина в киноискусство Франции[70].

4 декабря, по завершении павильонных съемок «Казановы» руководители компании «Сине-Альянс-Фильм» устроили еще один банкет в честь артиста — в ресторане «Большой московский Эрмитаж». Он также собрал немало именитых соотечественников и иностранных гостей: главу фирмы Ноя Блоха, Александра Волкова, Александра Лошакова, Диану Каренн, вице-президента Синдиката французской кинопрессы Паскаля и др. Апофеозом вечера стала особая церемония: «Под звуки “Славы”, исполненной хором казаков, Мозжухину была поднесена фотографическая группа всех сотрудников артиста в серебряном альбоме с надписью: “Большому кораблю — большое плавание”». В ответном слове растроганный артист заявил: «Если бы я был настоящим Казановой, то только с одной женщиной расстался бы я с сожалением; имя этой женщины — Франция»[71].

Тем временем в эпинейской и бийанкурской студиях шли спешные досъемки «Казановы»: «Как и раньше, блестяще выглядит И.И. Мозжухин. Он одной уже ногой стоит на палубе заатлантического парохода, готовый отплыть в Холливуд. Он уже имеет себе дублера, удачно подобранного, который может его заменить на съемках на большом расстоянии. <...> Мозжухина дублирует артист Незлобинского театра. <...> Этот второй Мозжухин, закулисный Мозжухин, держится отлично. Кто знает, может быть, в дальнейшем и к этому “второму” слава сама придет. Кинослава — самая капризная»[72]. Позднее имя мозжухинского дублера было обнародовано — им был артист Борис Орлицкий[73].

В предотъездном интервью Мозжухин еще раз отрефлексировал свои голливудские надежды: «Надолго ли покидаю Париж? У меня контракт на 5 лет с фирмой “Универсаль”... имеющей в Холливуде свой отдельный городок. Гонорар? Буду получать много. Мне обусловлена прибавка к основному жалованью каждый год по неделям в 350 долларов. В общем, буду иметь в неделю до двух тысяч долларов[74].

Сценарий? К работе, которая точно определится на месте, приступлю через месяц по приезде. Первый сценарий незамысловат, сюжет простой, как у “Шарло”. С сожалением покидаю Париж после почти семилетней работы, начатой у И.Н. Ермольева (нынешний “Альбатрос”)... но надо ехать в Америку, где поле кинодеятельности как нигде благоприятно и изобилует самыми широкими возможностями. Я очень верю в большое будущее

французского экрана. Но у него еще нет той техники, которой так богато наделены американские киностудии.

Кого люблю на экране? Выше всех ставлю, конечно, гениального “Шарло”. Чаплин мне <ближе> всех по духу. Я его поклонник без всяких “но”. Из американских артистов очень люблю Джона Барримора. Это — лучший Гамлет, на нем держится шекспировский репертуар.

Пожелания? Своим соотечественникам я пожелал бы больше любить кинематограф. Русским нужно отнестись к кино серьезнее. Кино шагает быстро, растет и совершенствуется стремительно. Победа за ним. Кино тоньше театра и выше его психологически. Сейчас я уже на экране могу дать яснее свои переживания, чем со сцены, отчетливо выявить гамму лица. Иное дело — сюжет. Я говорю о технологическом преимуществе. Кинолицо богаче сценического голоса...»[75]

* * *

По сообщениям газет, «отъезд И.И. Мозжухина из Парижа был обставлен с кинематографической помпой. “Пате-журнал” командировал на Сен-Лазарский вокзал двух операторов, которые “скрутили” реальную сцену прощания артиста с друзьями и поклонницами, посадки в вагон и движения поезда. Были “увековечены” вместе с русской “кинозвездой” все окружающие соратники. Присутствовал брат киноартиста, известный бас А.И. Мозжухин, только что вернувшийся из Испании. Поклонницы артиста явились, конечно, с цветами, в которых недостатка не было. Заснятая сцена появится в очередной хронике “Пате-журнала” во всех кинотеатрах»[76].

Сам актер признался, что расставание далось ему непросто: «Все мои друзья и знакомые, как только поезд тронулся — вместе и моментально, как будто на большой негативной пластинке, запечатлелись в моих глазах. Даже больше того, сзади них, рожденный моим воображением, встал и негативный фон — весь бесконечно дорогой мне Париж. Я отвел глаза от провожавших меня и увидел, что на запасных путях меня встречают или, вернее, провожают два аппарата; я подтянулся, стараясь как можно бодрее выглядеть на моих последних европейских “метрах”. Минута, и все скрылось. Надолго, может быть, — навсегда. И только воспоминания моей работы, личной жизни во Франции — овладели <мной> и не отпускали меня до самого Шербурга...»[77]

Однако путешествие на роскошном трансатлантическом лайнере быстро отвлекло актера от грустных мыслей и обогатило новыми впечатлениями, которыми он не замедлил поделиться с соотечественниками: «Мне начали показывать “Беренгарию”. Что я увидел? Зал — блестящий роскошью — на 1000 человек, 2 ресторана. Ряд салонов — уютных, мягких. Два дансинга; несколько эстрад для оркестров; купальные комнаты; комнаты для корреспонденции; открытая, полузакрытая и совсем закрытая стеклом палубы... Странно одетых женщин. Совершенно поразили меня две вещи: турецкие бани с колоссальным бассейном, окруженным колоннами, и гимнастическая комната. В последней, кроме упражнений для бокса, трапеций, параллельных брусьев и т.п. — я в первый раз увидел, как не сходя с места можно грести веслами, кататься на коньках, ездить верхом на лошади, на велосипеде, автомобиле... Например, вы садитесь в седло, помещенное на ма-

некен лошади, и этот манекен электричеством приводится в движение, соответствующее движению лошади; при этом особым рычагом вы делаете лошадь спокойной, горячей, тряской... Такой же принцип и для других видов спорта. Трогательной мне показалась радиостанция — единственная связь с моими друзьями в Европе. Я долго с умилением смотрел на чиновника, и на его улыбку ответил глубоким вздохом, и совершенно убежденно сказал: "O, yes!"»[78]

Примечательно также его признание в том, что «картина Hollywood'a встала предо мною и поплыла вместе со мною на 52-тысячетонной "Беренгарии". На ее борту в первый вечер этого далекого путешествия чего только я не передумал и не перечувствовал, какие только желания я не ощутил, и о чем только не пожалел...

Вспомнил и ту страну, которую я оставил 10 лет тому назад, глядя на океанские волны и повторяя слова Пушкина:

...Душа кипит и замирает,
Мечта знакомая вокруг меня летает,
Я вспомнил прежних лет безумную любовь
И все, чем я страдал, и все, чем сердце живо —
Желаний и надежд томительный обман...
Шуми, шуми послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, послушный океан!
Лети, корабль. Неси меня к пределам дальним.
По грозной прихоти обманчивых морей —
Но только не к брегам печальным
Туманной Родины моей*.

Мне хотелось дальше вспомнить слова Александра Сергеевича Пушкина, но, каюсь, картина Hollywood'a мешала этому: росла и в объеме и значении, и я стал оправдываться перед его тенью, выросшей у трубы "Беренгарии", тем, что Александр Сергеевич писал стихи, а мы, грешные, "стреляем футы"**».

13 декабря плавание завершилось у острова Эллис-Айленд: «С утра океан стал заволакиваться туманом; с 10 часов "Беренгария" начала гудеть через каждые полминуты; и вскоре после этого мы остановились. Непрерывные гудки сменились резкими и странно зловещими ударами в чугунную доску. Через полчаса кругом нас из серой мглы стали доноситься еще более унылые ответные сигналы. Мы застряли в 50 километрах от Нью-Йорка, а кругом нас, скрытые густым туманом, остановилось, очевидно, еще много пароходов. Так этот день и всю ночь продолжался концерт из сирен, гудков и колоколов. На следующее утро туман растаял, и Нью-Йорк, залитый солнцем, встал перед нами своими бесчисленными громадами...»[79]

---

* Неточная цитата из пушкинского стихотворения «Погасло дневное светило...».

** To shoot footage. Здесь: снимаем (*англ.*).

Американским соотечественникам Мозжухин рассказал об этом дне подробнее: «Солнечное утро. "Беренгария" медленно подходит к статуе Свободы (прошу помнить, что это подарок Парижа Америке); мы — иностранцы I класса — медленно, поочередно подползаем к американскому врачу и потом к властям, требующим заявления, что мы ни в коем случае не будем работать в Америке и, пожив в собственное удовольствие, уберемся восвояси.

Мы клянемся, что работать не будем и от времени до времени, стоя в очереди, приседаем, чтобы видеть в иллюминаторе — действительно потрясающее зрелище — Нью-Йорк. Это верный, гениальный пригород тех городов, которые должны с умопомрачительной быстротой вырастать на земле, оставив внутри себя миниатюрные квадратики — музеи, наивные и трогательные: крестьянина, обрабатывающего землю; курицу, сидящую на яйцах; паровоз с угольной топкой и... Бог знает, может быть, мать, ждущую рождения своего ребенка...

Я не иронизирую. Я люблю схематизацию, модерн, мускул, название вещей их собственными короткими именами. Я люблю Париж, но не полюбить Нью-Йорк и не почувствовать его сразу — все равно что мечтать о возврате назад, к помещичьим усадьбам. Шесть ночей я ездил, ходил и стоял на улицах Нью-Йорка: у меня было впечатление, что электричество добывается из воздуха, так как я не мог представить себе тех машин, которые могли бы выработать такую энергию»[80].

С особым интересом актер знакомился с американскими кинотеатрами: «Мимо гигантской рекламы "Мишель Строгов" я проходил несколько раз, и имя, составленное из громадных светящихся букв, "Иван Москин" меня не волновало, так как я его видел в первый раз в жизни. Кинематографы Нью-Йорка. Это — дворцы, это — храмы! "Капитоль" и только что выстроенный театр "Парамаунт"[81] — потрясающее зрелище. Эти театры вмещают, я думаю, до шести тысяч зрителей каждый и поражают своей роскошью. Вы садитесь или, вернее, ложитесь в глубокое кожаное кресло и смотрите спектакль. Перед картиной непременно идет пролог. Если картина средняя и не носит особого колорита, — то пролог заменяется симфоническим джаз-бандом, который здесь дошел до стадии полной виртуозности. Инструменты имитируют все существующие на земле звуки. Между номерами этого джаза выступают актеры мюзик-холльного характера. Сцена и весь зрительный зал в это время непрестанно меняют освещение и как бы участвуют в этом номере. Так как все это поставлено ярко, пышно и остроумно, то начинаешь думать, что картина должна отойти на второй план и разочаровать своей безгласностью. Но страх оказывается напрасным. Избалованные американцы, не прощающие на сцене ни одного недоделанного движения, небрежно-покровительственно слушающие низкий и прекрасный голос своей певицы, — вдруг меняют лежачие позы на сидячие, замолкают и начинают смотреть картину — работу нескольких сотен людей, искушенных в этом мастерстве, победоносно шествующем по всему миру»[82].

Мозжухинский приезд в Нью-Йорк был приурочен к американской премьере фильма «Мишель Строгов» в кинотеатре «Джордж М. Конан», состоявшейся в середине декабря: «Импресарио нашего знаменитого киноартиста представил его публике. Произошло шумное чествование "Джона Москаина". Так для американцев, как известно, ныне име-

нуется Иван Мозжухин. И на экране, и в ложе "живой" артист имел большой успех. "Мишель Строгов" делает в Америке большие сборы»[83]. При этом американская версия картины сильно отличалась от оригинальной: вместо двух полнометражных серий, демонстрировавшихся в Париже в два сеанса, для нью-йоркской премьеры «Мишеля Строгова», состоявшейся в августе 1926 г., фильм был сокращен почти наполовину и из него, в частности, были исключены почти все натурные эпизоды, снятые в Латвии[84]. К тому же, несмотря на энтузизам эмигрантской аудитории, американских критиков фильм, судя по всему, не слишком впечатлил. Рецензент влиятельного киноиздания отметил, что многие посетители премьеры смеялись над картиной, художественные решения и стилистика которой отстали на 10–15 лет от голливудских постановок и годились разве что для провинциальных показов[85].

Так или иначе, но первые дни Мозжухина на американской земле были радостными и беззаботными, и он в полную силу наслаждался славой и новым положением. Вот как описал визит к актеру русский репортер: «Уютный номер фешенебельного отеля "Плаза". Поминутные телефонные звонки. Обилие посетителей. Все тот же юный, привлекательный, необычайно простой в обращении Иван Ильич Мозжухин радушно встречает нас и охотно делится всеми сведениями, могущими интересовать читателей и многочисленных его поклонников вообще. Иван Ильич — признанный, бессменный король и кумир русского экрана. Популярность его не ослабла и здесь, вдали от родины, и о ней можно судить и по числу беспрерывных запросов о нем в редакции, и по бесконечным визитам, нанесенным ему в отель»[86].

Во время беседы актер охотно напомнил свою артистическую биографию, дополнив ее деталями, не совпадающими с общеизвестными сведениями: «И.И. — уроженец Пензы[87], где он окончил гимназию. Пробыв затем два года на юридическом факультете <Московского университета>, он увлекся сценой. Он подвизался два года в провинции, начав сценическую карьеру у режиссера Заречина*. Затем играл в Московском народном доме, в котором режиссер П. Чардынин впервые стал ставить картины для Ханжонкова, затем Мозжухин сыграл первую большую роль в "Крейцеровой сонате". Затем появился известный кинорежиссер Бауэр[88], уже создавший из кино серьезное искусство. Мозжухин имел тогда первый крупный успех и после этого все больше и больше посвящал себя кино. И.И. выдвинулся в "Войне и мире" и затем ушел от Ханжонкова к Ермольеву, у которого имел крупный успех в "Пиковой даме", "Ставрогине" по Достоевскому и, наконец, в "Отце Сергии" под режиссерством Протазанова. Картину ставили уже при большевиках, в октябре 1917 года»[89].

Далее актер подробно описал и свою жизнь в эмиграции: «После этой картины Мозжухин уехал сперва в Крым, где с Ермольевым ставит три картины по собственному сценарию[90], затем — в Константинополь, а оттуда — в Марсель и Париж, где последовало создание труппы и компании "Альбатрос". За семь лет пребывания Мозжухина во Франции им были сыграны главные роли в следующих постановках: "Страшная авантюра", "Правосудие прежде всего", "Дитя карнавала" (по собственному сценарию, картина до сих пор идет в Париже с большим успехом), "Бури", "Дом тайн", "Пылающий костер", "Кин" (имела

* Правильно: Заречный.

большой успех), “Лев монголов”*, “Матиас Паскаль” <по> Пиранделло, и для “Сине-Альянс”, заменившей “Альбатрос”, “Мишель Строгов”, и теперь — “Казанова”. <...> Директор “Юниверсал” Карл Леммле увидел во Франции “Строгова” и сейчас же начал переговоры с Мозжухиным, предложив ему пятилетний контракт с “Юниверсал”. В Нью-Йорке И.И. остается до воскресенья <19 декабря 1926 г.>»[91]

Любопытными представляются голливудские планы актера: «Отъезд его в Холливуд ускорен, так как съемки начнутся не с 14 января, как предусматривается контрактом, а немедленно после его приезда. По частным сведениям, в “Юниверсал” намечен был ряд картин с его участием, в том числе — <...> “Москва”. Однако выбор картины и режиссера будет, согласно контракту, проведен совместно с И.И. <...> На наш вопрос, не трудно ли ему перейти с русских серьезных сюжетов, от психологических драм, от игры “с надрывом” к упрощенным американским сюжетам, И.И. ответил, что упрощенный сценарий может быть выполнен удачно, если индивидуальность артиста будет проявлена достаточно ярко. В американской кинопромышленности технические возможности так велики, что недостатки сценария почти незаметны. Простой и бесхитростный сценарий дает широкий простор для проявления такой индивидуальности. Его приходится углублять и богатством художественных деталей, и тут для артиста открываются еще большие возможности, чем в психологических драмах. Мы коснулись затем последних русских постановок, начатых в Холливуде. И.И. — решительный противник переделок великих произведений. Он считает для себя болезненным вопросом коверкание произведений Толстого и других великих писателей. Добавлять, коверкать — это, по его мнению, недопустимо. Между прочим, “Отец Сергий” был поставлен по специальным наброскам Л.Н. Толстого, в 27 страничек, прямо как бы составленным для сценария. В бытность в Париже Д.С. Буховецкий предлагал ему играть Вронского в “Анне Карениной”, но И.И. не согласился. И.И. интересовался положением, занятым русскими в американской кинопромышленности. Среди русских работников Холливуда у него много друзей: Буховецкий, Вавич, Визаров, игравший с ним долго в одной труппе[92]. Все это его давнишние друзья, не говоря о Туржанском и Ковалько, с которыми он лишь недавно расстался»[93].

Между строк можно почувствовать внутреннюю нервозность актера в ожидании встречи с Голливудом. Его звездная эйфория была явно напускной, и он, по-видимому, уже готовился к неприятным объяснениям с продюсерами «Юниверсал». Первые осложнения возникли еще в Париже: из-за того что съемки «Казановы» затянулись до поздней осени[94], Мозжухин приехал в Америку лишь в начале декабря 1926 г., опоздав на месяц против оговоренного срока[95]. Изначально его контракт открывался с 15 октября, но съемки затянулись, что вызвало раздражение продюсеров «Юниверсал», рассчитывавших снять первый фильм с участием Мозжухина в течение осени и выпустить его на экраны в январе 1927 г.[96] Неисполнение этого условия грозило компании стотысячными убытками и могло серьезно навредить деловой и художнической репутации Мозжухина. В этой ситуации актер лишился инициативы и права самостоятельно выбирать темы и сценарии. К тому же «по требованию “Юниверсал” фамилия И.И. упрощена для американцев и переделана в “Мос-

* Так в тексте. Имеется в виду фильм «Лев Моголов».

кайн". Произношение "Москин" опротестовано Мозжухиным, не желающим, чтобы его имя смешивали с именем артиста Московского художественного театра И.И. Москвина»[97].

Эта новость заинтриговала европейских поклонников, не вполне понимавших ее причин: «Ввиду того что фамилия "Мозжухин" с трудом произносится американцами и еще труднее запомнить ее, директор "Юниверсаль-Фильм", с которой Мозжухин подписал контракт, предложил нашему артисту именоваться "Москин". Предложение это принято, таким образом, фамилия "Мозжухин" будет появляться только на европейских экранах, на американских же — "Джон Москин"»[98].

Соотечественники верили, что такая «мелочь» не помешает их любимцу покорить американский экран. «Мишель Строгов» обрадовал «бесчисленную армию русских почитателей, наполнив их сердца чувством великой национальной гордости. Единственное, что может огорчить русские сердца, это то, что Мозжухин больше не Мозжухин, а Москайн. Мозжухин — было неперевариمо для американского произношения.

— Мистер Москайн! — это звучит по-американски.

Мозжухин долго не спорил. Москайн так Москайн! Что имя, звук пустой...»[99]

Есть основания думать, что на самом деле процедура «американизации» и полной смены экранного имиджа оказалась серьезным психологическим испытанием для актера. На это указывают, в частности, рукописные наброски на обороте одной из первых рекламных фотографий: в них отразился нелегкий процесс выбора Мозжухиным нового экранного имени: Ivan Moskwin, Ivan Moskin, Mojukin, Ivan Moss...[100] Вскоре выяснилось, что такая же манипуляция всерьез задела художественное и личное самолюбие Владимира Немировича-Данченко[101]. В конце сентября 1926 г. режиссер приехал в Голливуд по приглашению президента компании «Юнайтед Артистс» Джозефа Скэнка в качестве сценариста и художественного консультанта «русских» кинопостановок[102]. 17 декабря его секретарь Сергей Бертенсон записал в дневнике: «Сюда ожидается приезд Мозжухина, законтрактованного фирмой "Юниверсал". В Америке ему переменили фамилию на Москин и так уже рекламируют в газетах. Очевидно, предприимчивые американцы, прочтя Стивенса о Москвине[103], решили спекулировать на этом сходстве имен. Сегодня Владимир Иванович послал письмо президенту фирмы "Юниверсал" Карлу Леммле с самым решительным протестом против подобного псевдонима, лишь на одну букву отличающегося от фамилии Москвин. Как основатель и директор Художественного театра, он протестует и просит принять меры к изменению псевдонима. В противном случае, пишет он, ему придется апеллировать к общественному мнению»[104].

К демаршу московского режиссера присоединился и сам уязвленный обладатель нового имени: «Был у Владимира Ивановича Мозжухин и просил поддержать его в восстановлении его настоящей фамилии. Говорит, что он уже получает упреки из Европы»[105]. Однако убедить хозяев компании отказаться от некорректного использования ореола прославленного театра в рекламных целях так и не удалось[106]. 5 января 1927 г. тот же Бертенсон оставил следующую запись: «Сегодня я ездил на фирму "Юниверсал" по поводу письма Владимира Ивановича об инциденте "Москин — Москвин". Принимал меня сперва заведующий отделом печати, а затем главный директор-администратор всей организации. Оба они были очень любезны и предложили указать на подходящую для Мозжухина фамилию

взамен "Москин". Оказалось, что ни один из них никогда не слышал о Владимире Ивановиче, а заведующий отделом печати вообразил, что Художественный театр — это то же самое, что балиевская "Летучая мышь"»[107].

Забегая вперед, укажем, что избавиться от навязанного имени актеру удалось лишь в последние недели голливудской жизни. Очевидно, он убедил руководителей компании «Юниверсал» в том, что прежнее имя поможет ему вернуть симпатии европейских поклонников[108].

* * *

Обладай актер должной проницательностью, чтобы расчетливо противопоставить свою творческую стратегию голливудским стереотипам и вкусам, его звездная судьба, возможно, сложилась бы по-иному. Однако она пошла по известному руслу: доморощенный «американизм» Мозжухина никого не интересовал и остался невостребованным. Ему было уготовано амплуа экзотического чужестранца, к тому же — русского, о котором за океаном давно уже сложилось определенное представление. Голливудские творцы «русских» фильмов были убеждены, что экранная «клюква» — «непременное условие кассового успеха. Эрнст Любич, например, совершенно искренне полагал, что «надо показывать Россию только в стиле "рюсс", иначе все... неубедительно и нетипично <...>. Мы не историки и не биографы, а призваны действовать на воображение и чувства публики»[109].

Стойкая живучесть этого стеретотипа всегда изумляла эмигрантов, хотя они понимали, что «вступать в спор со всемогущими режиссерами бесполезно. Когда им указывают на несообразности, они лишь выходят из себя и уверяют, что в исторической верности нет никакой надобности, что публика отступлений от исторической или бытовой правды все равно не заметит, что, наоборот, именно мифотворчество гораздо интереснее для публики, чем художественное восстановление былой России»[110].

Американская массовая культура произвела богатый набор таких выдумок, а один из издателей даже нашел им обоснование: «Мы, откровенно говоря, предпочитаем наши собственные, американские романы из русской жизни, потому что в них она изображена так, как наши читатели привыкли ее понимать. А ваши русские описания нам совершенно чужды. Это для нас не Россия. Тройка, сарафаны, физиономии башибузуков, кнут, снег, волки — вот что нам требуется!»[111]

Обсуждая эту болезненную тему, эмигрантский обозреватель заметил, что «так же смотрят и фабриканты кинематографических лент. Они одинаково заинтересованы в общедоступности и ясности картин. Положим, самовар в лесной чаще — бессмыслица. Но раз тут самовар — значит, дело происходит в России. Значит, тайга русская. Это поймут сразу и на Сандвичевых островах. А если из самовара потечет вода, то вопрос, где дело происходит, не будет вызывать никаких сомнений: ясно, что в России»[112].

Эту особенность американского художественного вкуса незадолго до приезда Мозжухина описал в частном письме бывший режиссер и сценарист ханжонковской фирмы Александр Аркатов. Его характеристики вполне приложимы к кинематографу, если учесть, что сцена и экран традиционно — «сообщающиеся сосуды». По его словам, «антрепренеры на 99 % малограмотные и невежественные в самых элементарных вопросах теа-

тра, в большинстве — русские евреи, эмигрировавшие в Америку 20–30 лет тому назад, испившие чашу нищеты до дна и случайно выбившиеся в люди. Эти люди владеют здесь театром, кино и прессой. Они очень консервативные, сухие коммерсанты и торгуют театром, как всяким иным видом индустрии и промышленности. Они не знают и не хотят знать, что такое искусство и как его кушают. Они знают достоверно, что толпе, наводняющей театр, нужно только забвение от трудов и забот, и, исходя из этого, здесь культивируют, преимущественно, театр *развлечений*. Легкая комедия, оперетка, фарс, и водевиль, и обозрение. Обставляется это здесь более чем примитивно, реалистически, с полным светом на сцене (пуще смерти боятся теней и полумраков). О декорациях и говорить нечего: тупо, пошло и гнусно, но зато дешево. Отсюда и барыши. <...> Но в то же время Америка великая страна, где каждый новый человек, если у него имеется что-либо новое, интересное или выгодное, безразлично, в какой области, — всегда может рассчитывать на успех»[113].

Однако вернемся к Мозжухину. «Калифорния сурово встретила нашего кинематографического богатыря. С утра лил противный дождь. Осенняя сырость загнала публику по домам. Мрачное небо окутало город свинцовой тучей. Русская публика готовила И.И. Мозжухину пышную встречу, но эти благие порывы не осуществились. Кто звонил в “Юниверсал-Студио”, кто почему-то в “Вестерн Юнион”*, а кто просто на “Саут Пасифик Сентрал”**.

В результате Иван Ильич приехал в среду утром в Лос Анжелес, и поклонники нашей знаменитости вырабатывали в этот же день вечером план его встречи»[114].

Тем временем на поиски гостя отправился репортер: «Шикарный “Амбассадор”-отель. Полчаса брожу по начальству, допытываюсь, в каком номере остановился И. Мозжухин. Ответ один:

— Такого у нас нет.

Наконец-то натыкаюсь на какого-то отельного “Пате Фрер”***, который все видит и все знает. Он объясняет мне, что мистер Мозжухин — уже не Мозжухин, а Иван Москайн. Быстро поднимаюсь наверх и попадаю в номер 211. Предо мною Иван Ильич Мозжухин. Я видел на своем веку немало мировых светил, но никто не произвел на меня более очаровательного впечатления, чем Иван Ильич Мозжухин. Необычайной теплотой дышит каждое его движение. В нем нет жестов, манер. Он ни на минуту не перестает быть удивительно скромным в лучшем смысле этого слова. В нем чувствуется большая сила. Но она не подавляет вас. Наоборот, каждая фраза приближает вас к нему и связывает с ним. Этот человек, поднявшийся на Олимп европейского кино, не растерял драгоценных традиций русской интеллигенции в океане славы.

Карл Леммле не мог сделать лучшего подарка американскому кино на 1927 год, выписав сюда Мозжухина. С приездом сюда И.И. Мозжухина в историю “Юниверсал”, этой одной из самых больших студий в Америке, вписывается новая глава. <...> Иван Ильич находится теперь в кругу близких друзей и бывших коллег по сцене. Его ближайшими друзьями являются Вячеслав Туржанский и Наталия Кованько. С Дмитрием Савельевичем Буховецким Иван Ильич работал некоторое время в одной студии, с Михаилом Визаровым вы-

* «Western Union» — железнодорожная компания, осуществлявшая трансконтинентальные перевозки.
** «South Pacific Central» — название вокзала в Лос-Анджелесе.
*** Pate frère — брат Пате (*фр.*); здесь метафорическое обозначение гостиничного служащего.

ступал вместе в Москве. Александр Аркатов поставил две картины с участием Ивана Ильича*. Что касается поклонников его таланта, то в Лос Анжелесе и Холливуде нет русского человека, который не знал бы его, не увлекался бы в свое время его игрой.

Маленькое приключение: Иван Ильич отдает в прачечную несколько костюмов. Через пять минут лакей приносит ему конверт с 2700 долларов, которые мирно лежали в одном из карманов. Иван Ильич — счастливый человек. Как-то в Ницце, покупая газеты, он оставил на прилавке бумажник с 17 000 франков. Через час ему вернули деньги. Раз, во время съемок в гористой части Франции, он потерял кошелек с 10 000 франков. Через неделю полиция вернула ему потерю. Через две недели начинается работа Ивана Ильича в Америке. Какая картина пойдет при его участии, пока не выяснено»[115].

В собственном рассказе актер живо передал свои надежды и ожидания от встречи с заветной мечтой: «Los Angeles... Я зажмуриваю глаза, сливаюсь с воображаемой картиной и открываю их... через две недели, когда все мелочи новой жизни исчезают. О, я был плохим художником. Мое воображение было лишено смелости. Но зато у меня теперь нет разочарования. После Европы все масштабы здесь исключительно поражают. Атмосфера громадной фабрики пугает, и начинает казаться, что трудно отыскать маленький уголок среди этих машин, уголок, столь необходимый для сосредоточенности и проникновенного творчества. Но эти уголки, очевидно, имеются, если целые серии картин поражают своей внутренней силой. <...> Не могу пока примириться с мыслью, что не сам директор** пишет сценарий, а главным образом, что не он сам монтирует (склеивает) картину. Хотя для меня это полбеды. Для меня важно, что и здесь, как в Европе, за актера никто не играет. <...> Потому ли, что студии необыкновенны по своим размерам, а электрические станции дают беспредельную энергию, потому ли, что в Калифорнии вечная весна, потому ли, что producer'ы делают не по дням, а по часам своих star'ов, а star'ы не по дням, а по минутам увеличивают свои еженедельные оклады, конкурируя друг с другом талантом, не знаю почему — но знаю, что Hollywood — это законное царство кинематографа и кинематограф — это его "métier"*** его промышленность, его art — искусство прошлое, настоящее и необъятное будущее»[116].

Через несколько месяцев актер по просьбе парижской газеты еще раз описал свои голливудские впечатления, и они еще были вполне радужными: «Край чудесный. Первые недели пришлось немало изумляться американским манерам, но вскоре привыкаешь. К тому же у меня было отличное средство: работа. Представьте: я уже "скрутил" "Красный час" под режиссерством Эдварда Сломана в сотрудничестве с Мэри Филбин. Через две недели начинаю у Жоржа Мельфорда[117]. На этот раз моя партнерша — Лиа де Путти. Здесь образовывается довольно значительная французская кинематографическая колония. Я часто вижу... прелестных товарищей, с которыми я всегда говорю о Франции и о добрых друзьях, которых мы там оставили. Иногда в этих наших беседах бывает немного грусти. Ясно, что мы переживаем некоторый поворот в нашей карьере, но мы вполне рассчитываем на то, что труд, который мы здесь несем, фильмы, которые мы здесь крутим, увидят и оценят наши поклонники и поклонницы во Франции. Если я уже много крутил здесь по прибы-

* Имеются в виду фильмы «Горе Сарры» и «Отцвели уж давно хризантемы в саду».

** Director — режиссер (*англ.*).

*** Ремесло, специальность (*фр.*).

тии, то В.К. Туржанский и Н.И. Córванько, наоборот, огорчены тем, что ничего еще не сделали. Я им говорю зачастую: “Можно многому научиться, присматриваясь; наблюдайте пока что”. Здесь есть чем удовлетворять любопытство приверженцам немого искусства. Все студии... делают фильмы сериями; здесь работают с быстротой и особенно со средствами, у нас еще неизвестными»[118].

Что касается поклонников, то они действительно устроили актеру торжественную и многолюдную встречу-банкет, которая состоялась в середине января в Русском художественном клубе Голливуда. Там собрались сливки русской колонии — епископ Мардарий, А. Аркатов, А. Волошин, А. Дранков, Ф. Лодыженский, О. Бакланова, Н. Сусанин, чета Визаровых и чета Делинских, А. Давыдов, И. Полонский, О. Потокер и др., не считая англоговорящих завсегдатаев клуба[119].

Почему-то рабочие будни актера в Голливуде прошли мимо внимания журналистов, а возможно, он сам не пожелал их афишировать. Известно лишь, что в феврале — мае 1927 г. Мозжухин был занят на съемках фильма «Капитуляция»[120]. Причины, по которым ему был предложен именно этот сюжет в качестве американского дебюта, не получили внятного объяснения, притом что первоначальные договоренности были совершенно иными. Скорее всего, актер был вынужден согласиться на предложение главы «Юниверсал» Карла Леммле, который сам (и вопреки советам специалистов) выбрал для него экранизацию пьесы «Лия Лион» драматурга Александра Броди, пользовавшуюся огромной популярностью у еврейской аудитории Европы и Америки[121]. Леммле утвердил и режиссера картины Эдварда Сломана — перед этим он поставил «еврейскую» картину «Его народ», принесшую миллионные прибыли при минимальных затратах. По рассказу режиссера, полноценного понимания и общения с Мозжухиным ему достичь так и не удалось. Сломан подробно объяснял актеру художественную задачу в каждой сцене и с удивлением наблюдал, как переводчик пересказывал его слова в нескольких коротких фразах. «Снова и снова я спрашивал: “Вы перевели *все*, что я ему сказал?” Тот неизменно отвечал: “О да, мистер Сломан, *все*”. По-видимому, так оно и было, поскольку Мозжухин тут же показывал все именно так, как я себе это представлял»[122].

Как мы увидим далее, специфический вкус продюсера и особенности режиссуры дали о себе знать лишь после выпуска картины на экраны, а после съемок для Мозжухина начался долгий производственный простой. Все лето и осень 1927 г. он провел в ожидании новых постановок, что не пошло на пользу его деятельной натуре. Осенью, для того чтобы соответствовать голливудским стандартам, актер согласился на пластическую операцию по изменению формы «бержераковского» носа, которым всегда втайне гордился, но и это не помогло ему получить интересные предложения от продюсеров[123].

Французский режиссер Робер Флори вспоминал: «Иван Мозжухин появился в Холливуде в начале 1927 года. Я очень ему обрадовался: мы работали с ним в 1921 году в студиях в Монтрё, под Парижем и в Ницце под руководством режиссера Будриоза*. Я был тогда ассистентом режиссера, и мы “крутили” фильмы в эпизодах <т.е. сериях>[124]. <...> В Холливуде Мозжухина заставили неизвестно почему играть в польской драме, главным героем

* Имеется в виду фильм «Бури», снятый в монтрейской студии И.Н. Ермольева.

которой был раввин. Критики, разбирая фильм, отметили, что у Мозжухина — чересчур длинный нос, напоминающий нос комического актера Ларри Саймона[125]. На Мозжухина эти замечания сильно повлияли: перед отъездом в Европу он заперся у себя на вилле и подвергся эстетической операции: ему укоротили нос. Три недели спустя Мозжухин исчез без следа: в Холливуде он оставил много друзей и... груду разбитых женских сердец. <...> Мозжухина успели в Холливуде полюбить, несмотря на кратковременное его там пребывание: он много принимал, и в его вилле в Лэнвуде[126] непрерывно шли празднества. Каждый вечер артист давал большой званый обед: угощение было обильное — как на 15 казаков. Непременными гостями на этих обедах бывали все французские артистки, работавшие в Холливуде <...>. Три года спустя я встретил Мозжухина в Берлине, в ночном кабаке. Артист бросился ко мне с приветствием:

— Ti sais...* Я тебя не забыл...»[127]

Томимый вынужденным бездельем, актер, очевидно, очень скучал по друзьям и подругам, оставленным в любимом Париже, и даже перелил ностальгию в лирические строки:

Опять Вы любите Париж,
Опять Вы пленница Бульваров,
А я среди довольных «star'ов»,
Где завтра «kino-noveau-riche»**,
Ума полнейшая затишь,
Бьет всех сегодняшних Наварров...***
Вы обнимаете Париж,
Вы самопленница Бульваров.
Вам дела нет до Sisters Gish****,
До дугло-пикфордовских «car'ов»*****.
Я блудный сын монмартрских баров,
Я потому страдаю лишь,
Что Вы целуете Париж!

* * *

Я с ним простился в январе,
Но никогда не забываю.
В тоске по Сене изнываю,
Теперь Бульвары в янтаре,
В осенней благостной поре —
Я это вижу, слышу, знаю...
Я с ним простился в январе,
Но никогда не забываю,
И словно выткан на ковре

* Знаешь (искаж. *фр.*).
** Кинонувориш (*фр.*).
*** Имеется в виду Рамон Наварро.
**** Сестры Гиш (*англ.*).
***** Автомобилей (*англ.*).

Булонский лес, о нем мечтаю.
Как он, я в сумерках растаю
В своей бездарнейшей дыре,
Я с ним простился в январе.

* * *

Вы не забыли ведь Конкорд,
Мадлен святую не забыли?
Вы Ваш деляж* остановили
У «Жан Пату» или у «Ворт»?**
В Париже Вы — я Вами горд,
Хотя Вы мне и изменили
В «Hotel Grillon», что на Конкорд, —
Так мне недавно говорили.
Я здесь среди «pictures'ных»*** морд,
Погибших в бесконечном «still'е»****.
Вы ж Ваше сердце ослепили
Свиданьем с Ним на Gare du Nord*****
И фонарями на Конкорд.

* * *

Парижу верная Жена,
И мне от этого спокойней,
Ты — это мир потусторонний,
Душа желаньем сожжена,
Увидеть, чем окружена
Ты, всех прекрасней и тонней,
Парижа верная жена,
Чье сердце без меня просторней...
Ты, как всегда, убеждена,
Что всех грешней и непристойней,
Из женщин всех — лишь Ты одна —
Парижа верная жена!

* * *

В своей республике Он — Царь,
И парадокс — его корона.
У ступеней такого трона,
Каля полуночную гарь,
Он подружил Святой Алтарь

* Здесь: экипаж (*фр.*).
** Фешенебельные универсальные магазины Парижа.
*** Здесь: живописных (*англ.*).
**** Здесь: кадр (*англ.*).
***** Северный вокзал (*фр.*), с перрона которого начиналось знакомство с Францией для многих русских эмигрантов.

С арго последнего притона.
Все потому, что муж Ваш — Царь
И парадокс — его корона.
А при закате кровь и марь,
Совсем особенного тона,
Дверь Шабанье, шпиль Пантеона
Сжигают братски, как и встарь —
Так приказал Париж — Ваш — Царь![128]

По каким-то неизвестным пока причинам актер не снялся в следующих запланированных контрактом постановках «Юниверсал» (одна из них была поручена режиссеру Дж. Мелфорду, другая — «Польская кровь» — П. Лени). Архив Мозжухина не содержит никаких сведений на этот счет; по-видимому, он избавился от неприятных напоминаний о той поре. Можно думать, что Мозжухин отказался участвовать в этих картинах, сочтя их повторением «Капитуляции», но подтверждений этой, как и любой иной версии, в эмигрантской прессе не найти. Зато в ней осталась информация, опровергающая легенду о разрыве актера с компанией «Юниверсал» и бегстве в Европу. Вообще, ее неправдоподобность очевидна даже без этих свидетельств, ведь по голливудской практике 1920-х гг. инициатива преждевременного «развода» принадлежала работодателю, использовавшему для этого известный пункт типового контракта[129], тогда как аналогичное желание работника блокировалось условием выплатить фирме крупную финансовую неустойку. Актер вряд ли мог позволить себе такую роскошь, хотя разочарование сторон друг в друге было очевидным и не оставляло надежд на продолжение сотрудничества. Можно думать, что после непростых переговоров они нашли неординарный компромисс: Мозжухину было позволено покинуть опостылевший Голливуд, и он, формально оставаясь сотрудником компании, откомандировывался в «партнерские», а точнее — в ее дочерние, ассоциированные между собой германские предприятия — «Гринбаум-Фильм» и «Терра-Фильм»[130]. Для хозяев «Юниверсал» такое решение было выгодно вдвойне: избавляясь от высокооплачиваемого, но бесперспективного сотрудника, они переводили его в звезду постановок категории «В», получая при этом право ввезти несколько новых своих лент в Германию — сообразно закону о так называмых «квотах», защищавшему национальное кинопроизводство этой страны[131].

Другой, не менее важной причиной невостребованности Мозжухина в Голливуде оказалась неблагоприятная кинематографическая конъюнктура, сложившаяся к осени 1927 г., в преддверии прихода звуковых технологий. Она заставила продюсеров ввести на киностудиях «"режим экономии"... Почти во всех студиях замечаются сокращения во всем. Все сокращают и ускоряют»[132]. Из-за этого спрос на масштабные дорогостоящие постановки прежних лет, на участие в которых так рассчитывал русский актер, пошел на убыль, изменив жанровые приоритеты продюсеров: «Кинопредприниматели подсчитали, что огромные затраты, требующие значительного количества участников, не оправдали себя. Решено вместо фундаментальных картин ставить небольшие легкие комедии»[133]. Мозжухин для такого амплуа явно не годился, и, чтобы не выйти окончательно в тираж, ему требовалось быстро и безболезненно разрешить кризисную ситуацию.

Первые сообщения о том, что актер собирается обратно в Европу, появились уже в июне 1927 г., правда, уточнялось, что пока это только отпуск: «В октябре ожидается приезд И.И. Мозжухина. Наш знаменитый киноартист получает от законтрактовавшей его на пять лет фирмы "Универсал-Фильм" краткосрочный отпуск. И.И. Мозжухин прибывает из Холливуда с специальной целью — присутствовать на просмотре в театре "Мариво" двух картин, сделанных в Холливуде с его участием: "Москва" и "Польская кровь"*. К этому времени приурочено демонстрирование только что показаной на просмотре фильмы А.А. Волкова "Казанова", в которой Мозжухин исполняет заглавную роль»[134].

К концу лета появились первые слухи о разрыве с Голливудом: «И. Мозжухин, повидимому, расторгнет контракт с "Юниверсал фильм корп<орэйшн>" и возвратится в Париж»[135], но при этом уточнялось, что актер собирается «в Берлин для участия в большой картине, которую ставит "Юниверсал"»[136].

Вскоре слухи об отъезде подтвердились: «И.И. Мозжухин уехал на пароходе "Альберт Баллин" в Европу. Он выступит в Лондоне при демонстрации его новой картины "Сдавайтесь", а также "Михаил Строгов" и "Король авантюристов"[137]. В Холливуде он пробыл 9 месяцев»[138]. Впрочем, актер не считал свой отъезд безвозвратным, на что указывает прощальная открытка, которую он послал редактору русской газеты: «Пишу с парохода "Альберт Баллин", на котором я отплыл из Нью-Йорка 18 августа. Я приехал незадолго до отхода и, к моему огорчению, не мог успеть повидать Вас. Я еду в Берлин, в отделение "Юниверсал", для работы в 2–3 картинах, после чего вернусь в Холливуд»[139].

Заинтригованные газетчики сразу же нашли причину отъезда в нерациональной эксплуатации актерского таланта: «Нельзя сказать, что кинематографическая столица, куда И.И. Мозжухин направлялся преисполненный энергии и радужных надежд, подобающе встретила свою новую "ведетт". Работа его была обставлена не так, как того следовало ожидать. Для артиста, имеющего в своем репертуаре толстовского Отца Сергия, Кина, только что скрутившего Казанову, состряпали фильму из русской жизни, бытовая и литературная ценность которой только оскорбительна для русского имени. <...> Мог ли в такой картине <...> проявить свое дарование Мозжухин?»[140]

Возвращение в Европу началось с медицинских проблем: «Знаменитый русский фильмовый артист Иван Мозжухин, возвратившийся из Соединенных Штатов, по прибытии в Берлин заболел и должен был подвергнуться операции. Мозжухин теперь находится в санатории»[141]. Действительно, в конце августа актеру была сделана операция на горле, она была неудачной, и ее пришлось повторить в октябре следующего года[142]. Болезнь отменила поездку Мозжухина на лондонскую премьеру фильма «Капитуляция», хотя он просил продюсеров отложить ее до выписки из госпиталя: «С большим риском могу остаться Лондоне 2 дня. "Universal" в Нью-Йорке <британской> визы не сделал. Благодаря операции бороду снять не могу. Если возможно устройте приезд Лондон 7 ноября»[143].

Помимо здоровья, главные трудности были связаны с восстановлением творческой репутации. По приезде актеру пришлось много общаться с журналистами, описывая американские впечатления и комментируя свое новое положение. Памятуя о возможном

* Эта постановка не состоялась.

возвращении в Голливуд, он поначалу не позволял себе критических замечаний. «Прежде всего, — говорит Мозжухин, — вам интересны, должно быть, мои американские впечатления — если есть разница между немецким и французским кино, то какая же должна быть между европейским и американским. Она, конечно, существует, и, прежде всего, бросается в глаза различие техники, быстрота производства. Разница — и во вкусах: в Америке нетерпим европейский сентимент... Говорят, что Америка дает много плохих картин — но в том огромном количестве, что она дает, неудачные картины неизбежны, и если вспомнить, сколько она дала картин истинно художественных, то я берусь утверждать, что киноактеры и режиссеры существуют главным образом там. <...> Работают в Холливуде не покладая рук. Редкая съемка, начавшись в десять утра, заканчивается в этот день. Директор, не закончивший фильму к сроку, навлекает катастрофу, и вот — нагоняют по ночам... Да, так работать могут только в Америке!»[144]

К концу года статус актера так и не определился. По-видимому, коммерческий провал фильма «Капитуляция» привел продюсеров в замешательство[145]. С октября по декабрь 1927 г. картина прошла по американским экранам[146] и, невзирая на участие русской знаменитости, явно проигрывала по всем статьям другим «русским» постановкам сезона («Отель “Империал”», «Воскресение», «Притворство» «Любовь» и др.). Публика и критики встретили ее равнодушно[147], зато у русской аудитории фильм вызвал искреннее возмущение. Один из рядовых зрителей Чикаго обратился в редакцию русской газеты с письмом: «На днях пришлось мне посмотреть одну “русскую” картину. Название этой картины не привлекает в театр русскую публику, и потому с ее содержанием знакомы, вероятно, очень немногие лица. В дополнение к этому нужно сказать еще, что картина демонстрировалась не в лучших чикагских театрах, а в одной из ужасных трущоб, называемых здесь “бурлесками”, где собирается обычно самая некультурная публика. <...> Картина называется “Сар<р>ендер”. Но может ли догадаться читатель, кто именно играет в этой одной из самых безобразных “русских” картин? Если не знаете, то я могу сказать вам: Мэри Филбин и... Иван Мозжухин. Почему играет в ней Мэри Филбин — это для меня понятно. Она — американка. Но почему выступил в этом ужаснейшем безобразии наш талантливый соотечественник — это для меня величайшая тайна. Неужели и Мозжухин стал истинным американцем и готов плевать в лицо своей родной матери-родины, что он и делает в этой картине. <...> Почему я назвал картину безобразием? Потому что с самого начала до конца она является русофобской. В ней проявляется во всей полноте еврейский национализм, а вовсе не интернационализм.

Русские люди, даже высшие классы, изображены в ней какими-то чудовищными погромщиками. Князь, не имевший смелости убить белку*, готов сжечь по какому-то капризу всех без исключения евреев. <...> Солдаты же напоминают собою каких-то горилл и людоедов. Когда смотришь эту картину, то получается такое впечатление. В России нет ни одного культурного человека даже среди аристократии и интеллигенции. <...> Живут там только пьяницы, убийцы и грабители. Обиднее всего то, что в этой картине, где оплевана вся Россия, играет наш русский артист. Он ведь хорошо знает, что Россия — совсем не та-

* В одном из первых эпизодов герой фильма князь Константин во время охоты в лесу на белок встречает еврейскую девушку Лию.

кова. В России были, разумеется, еврейские погромы, но ведь даже культурные евреи не станут связывать с этим всякого русского человека.

Но Мозжухин своим выступлением и говорит как будто о том, что Россия — это страна погромщиков и инквизиторов. Кто-то, вероятно, заинтересован был в необходимости такой картины. Она кому-то нужна была для того, чтобы оплевать и унизить Россию и русский народ. Такой мерзости еще никогда не было на экране. Но почему Мозжухин начал плевать в лицо своей матери — это, конечно, его тайна. Стыдно и больно за своего соотечественника...»[148]

Чувства русских зрителей тихоокеанского побережья были схожими, но вину за провал они возложили на продюсеров: «Как известно, Мозжухин приехал сюда из Франции в надежде, что Америка откроет ему широкие горизонты. <...> Некоторое время по прибытии в Америку Мозжухин знакомился с условиями работы, языком и нравами Холливуда. Потом ему дали невыгодную роль князя в картине “Сдача”. <...> Мозжухину, как артисту большого европейского масштаба, такая роль была, конечно, не по таланту и не по сердцу. Он по заслугам ожидал большего. Американская критика к тому же отметила с большим восхищением игру Мэри Фильбин и очень холодно похвалила Мозжухина. <...> Что же касается “Сдачи”, то какова бы ни была картина по идеологическому содержанию, ее нельзя не видеть русским уже только потому, что и на американской почве, среди американских артистов русский артист резко и очень выгодно выделяется своей несомненно индивидуальной игрой. Это то, что в Мозжухине и его игре американцы называют замеченной и понравившийся им “Нью Стайль”»*[149].

Русским парижанам эта картина принесла едва ли не большее разочарование, и они выразили его еще до возвращения Мозжухина в Европу. Обсуждение открыл Александр Волков: «Самый грубый лубок не только по постановке, но и по сюжету. ...Обычная американская фильма, предназначенная для нетребовательной публики, требующей “русской экзотики”, и русские Холливуда не в силах протестовать. Они просто покидают американские кинофабрики... Кстати, И. Мозжухин, Туржанский[150] и Ковапько возвращаются в Европу через несколько недель. Все они разочарованы в американской синематографии. Здесь мы работаем медленно, но тщательнее, чем там...»[151]

Режиссера поддержал верный поклонник мозжухинского таланта Александр Морской: «Быт и историю России в Холливуде толкуют по-своему. Это не ново. Киноклюква прочно укрепилась, и не в одном только Холливуде. Ново то, что эту “развесистую” теперь здесь прикрывают авторитетом русского имени. Так был использован для первой заокеанской картины И.И. Мозжухин, отправившийся в столицу кинематографа с радужными надеждами. Мы не знаем, в какой мере наш соотечественник является свободным в выборе сценария фильмы, в которой он ведет главную роль. Но во всяком случае, о благоприятных и благополучных условиях его холливудского дебюта говорить не приходится.

Состряпан сценарий фильмы “Заложница”[152] во вкусе пьес “театра ужасов” (Гранд-Гиньоль)[153]. Роман русского князя с галицийской еврейкой Лией, дочерью раввина. 1914 год. Князь во главе русских войск вторгается в Галицию. Казаки наводят ужас на еврейское насе-

---

* New style — новый стиль (*англ.*).

ление. Раввин прячет дочь за завесой, где хранится Тора. Князь лично проникает туда. Следует ультиматум: Лия добровольно придет к нему или все население будет заживо сожжено. Казаки и пехотинцы забивают бревнами окна и двери всех домов, откуда рвутся старики, дети, зажигают факелы. Лия колеблется. Раввин молится. Лия медленно проходит по улице, откуда несутся к ней вопли о спасении. Она приносит себя в жертву народу. Дальше эта самая толпа побивает ее камнями, когда она вернулась от князя нетронутой. И отец ей не поверил. После войны, революции князь приходит в Галицию уже как "брат" и сочетается с Лией. Все массовые сцены выполнены блестяще. Для дарования И.И. Мозжухина в роли князя не нашлось достаточных данных. Его обычный успех не сопутствовал этой фильме...»[154]

Этот обозреватель был так обескуражен провалом актера, что он еще не раз возвращался к обсуждению этого сюжета: «Не всякому дано умение во имя крупного гонорара и величайшей в мире рекламы удержаться в холливудских студиях. Для этого нужно совершенно обезличиться, забыть о своем человеческом достоинстве, о своей принадлежности к какому-то народу, о своих артистических вкусах, традициях, исканиях. Одним из ярких примеров бунта против рабовладельческих тенденций "покупающих" европейские таланты американских кинокоролей является возвращение в Европу нашего известного артиста И.И. Мозжухина. Он возмутился и как артист, и как русский человек, твердо заявил свое нежелание слепо подчиняться и играть все роли, какие ему дают, в любом сценарии, какой ему укажут.

Колоссальная реклама, почет и деньги, которыми его окружили его "хозяева", не заставили его смириться и играть то и так, что возмущало его и как артиста, и как русского. Не убоялся он и злых языков своих коллег, злорадствовавших по поводу его скорого возвращения в Европу, что, пожалуй, могло бы устрашить больше, чем отказ от богатства и мировой славы. И.И. Мозжухин был одним из первых. И в этом его особая заслуга. Недавно лишь "не выдержал" и бежал из Америки знаменитый Конрад Вейдт[155]. А сейчас расстался с ним, не скрутив ни одного метра пленки, великий Макс Рейнгардт[156].

Уже давно американский доллар точил на него зубы. Имя и положение Макса Рейнгардта в Европе, громадный успех, которым пользовался его театр в Нью-Йорке, мировое признание его таланта — все это было добросовестно учтено и расценено долларом при подписании контракта[157]. И доллар решил, что он приобрел Макса Рейнгардта на тех же основаниях, на каких приобретают отрез европейского сукна на костюм — кроить и шить его он будет по-своему. А Рейнгардт, увидев, что его хотят заставить снимать сценарии, сфабрикованные без него, по плану и заданию безграмотных и бездарных кинофабрикантов, возмутился, запротестовал и, видя, что с "хозяевами" сговориться невозможно, что они никак не могут понять, чего он еще хочет, когда ему аккуратно платят жалованье и рекламируют его всеми способами, не щадя ни средств, ни слов — попрал священные обязательства контракта и уехал в Европу. Американцы убеждены, что Рейнгардт поступил, как дикарь. Побольше бы таких, как Рейнгардт и Мозжухин, европейцев-дикарей, может быть, американский доллар и понял бы то, что пока еще так чуждо и недоступно его полноценной валютной психике»[158].

Сотрудник газеты «Возрождение» не стал вдаваться в разбор мозжухинской неудачи и ограничился лаконичным нейтральным отзывом: «Первая фильма, поставленная в

Америке с участием Мозжухина, появилась на экранах Парижа. <...> И. Мозжухин играет с обычной экспрессией»[159].

Зато маститый обозреватель «Последних новостей» дал подробный анализ картины и вынес уничтожающий приговор работе Мозжухина. По его мнению, актера отличает болезненный нарциссизм и он ничему не научился у американцев, а довел приемы заокеанской экранной школы до уровня жалкой карикатуры: «Право же, некоторые кинематографические артисты заходят слишком далеко по пути самообожания. <...> Иной положительно думает, что ему достаточно только выйти, только показаться. Меняя изречение Юлия Цезаря, он говорит: “Пришел, показался, победил”. Выходы подготовлены, окружены торжественностью, плечи подняты, надуты, походка небрежна-пренебрежительна, и под видимым безразличием — скрытая (плохо скрытая) забота о смотрящих на него глазах. “Посмотрите, как мне все равно, что вы на меня смотрите”, — казалось, говорит он. Тут целая психология: забота экрана об объективе и забота о том, чтобы скрыть свою заботу. Психология, правду сказать, ни особенно сложная, ни особенно интересная. Даже совсем не интересная, тем более что она приводит к совершенно не интересному зрелищу.

В самом деле, поражает несоответствие между уверенностью в неоспоримости своего успеха, верою в неотразимость своего обаяния, с одной стороны, и незначительностью того, что предлагается зрителю. Неужели интересно смотреть, как человек четверть часа (хотя бы и кинематографические четверть часа) стоит перед девушкой, приближает свои губы к ее губам? Неужели интересно видеть все время одни только поясные портреты “героя”, по-видимому, считающего себя настолько тонким мимистом, что показывает в увеличенном виде черты своего запудренного недвижного лица? Ведь кинематограф — *прежде всего* движение. Мало, *очень* мало актеров с достаточно разработанной лицевой мимикой, чтобы заслужить “портретного” выдвижения, а в большинстве случаев эта “витринная” выставка несуществующих душевных волнений чрезвычайно противна — и убога, и заносчива.

Да, кинематограф — прежде всего *движение* — и вот почему <я> так люблю американских лицедеев. Ни одной минуты, ни одной секунды, “даром” потраченной. И никогда личность актера не первенствует над сущностью. Перед вами — страх, отчаяние, радость, ужас, горе, любовь, ревность, смех, ловкость, хитрость и пр., и пр. Все эти людские страсти, слабости, вообще *движения* души сами, так сказать “самолично”, перед вами действуют, а человек лишь воплотитель, инструмент для проявлений; актерское “я” остается в тени, не вылезает. Даже такой выдвигающий свое лицо актер, как Фэрбенкс, всегда умеет как-то накинуть на себя покров либо юмора, либо напряженного внимания, заинтересованности другим предметом, *не собой*. Никогда у американца не почувствуете, что вот это, мол, *Я*. Никогда афишная реклама не чувствуется *в поведении* актера: никогда то, что принадлежит улице, не проникает на экран.

Далее, совершенно отсутствует в американском фильме тот тип “психологической” игры, на котором любят выезжать актеры, не обладающие даром *движения*. Эти душевные волнения, выражающиеся в застылых остановках, закусывании губы, сжимании кулаков, долженствующих свидетельствовать о невидимых бурях душевных; эти сцены “внутреннего сгорания”, столь скучные, ничего в смысле “зрелища” не дающие, а требующие от зрителя лишь какого-то принимания на веру, дешевы и не нужны, никому не нужны.

В кинематографе мы хотим *видеть*, а не догадываться. Есть в *движении* известная веселость, которая нужна кинематографическому зрителю. Самое страшное должно быть "весело" вот этою веселостью движения: в движении вся занимательность кинематографа. И вот *это* американцы великолепно не только понимают, но и осуществляют. Они все не только актеры, они спортсмены. Такой американский "актер" — он и верхом ездит, и на коньках и на лыжах бегает, и из ружья в подброшенное яйцо попадает не хуже какого-нибудь наездника из цирка "Буффало-Билл"[160]. И это спортивное умение чувствуется в каждом его движении, в самом невоинственном, в простом житейском движении вы чувствуете, что он *может* и то: спортивная ловкость сообщает ему ухарство, известное умение быть носителем физической доблести; оно сообщает его телу самое ценное в актерском смысле физическое качество — *гибкость*. Американец понимает, что с проглоченным аршином нельзя ни на сцену, ни на экран...

Наконец, что пленяет в американце на экране, это его свобода, непринужденность, его детская радостность. Он свободен от какой-либо озабоченности, и потому он *весь* в своей роли. Его улыбка не нарочита, не делана, — он взаправду смеется. А лицо его взаправду отвечает внутренним движениям, отвечает с тою же быстротой в перемещениях мускульных, как в жизни, — он не застывает, его мимика беглая, как молния, текуча, преходяща. Мимическая "светотень" разработана до естественной зыби.

Я сказал, что американец-киноактер свободен от *заботы*. А знаете, какая худшая из всех забот? О *себе*, озабоченность *своей особой*. Конечно, без сознательного отношения к своей задаче нельзя (это знает всякий, — актер ли, танцор ли, пианист ли, — всякий, чье искусство соединено с *движением*), но надо, чтобы для зрителя эта забота оставалась *незаметной*. Невыносимо — потому что противохудожественно, — когда актер "носится с собой".

Всем этим американец не грешит. Но обо всем этом я вспомнил, когда посмотрел фильм "Заложник", в котором выступает Иван Мозжухин»[161].

А. Волков, предпочитавший «контитентальный» стиль голливудскому, дал новый комментарий: «Весьма печально, что такой большой драматический актер, как Мозжухин, почти гениально сыгравший столь трудные драматические роли отца Сергия и Кина, увлекся Бастером Китоном и Реджинальдом Денни и всячески старался им подражать. Европейский кинематограф силен лишь наследством европейского театра и европейской литературы, культурными традициями, связью с прошлым. Пусть американцы создают ульрасовременный, сверхдинамичный кинематограф, мы сумеем показать им, что интересна и ценна по-настоящему лишь динамика человеческих чувств. Если европейские режиссеры не будут мечтать о нелепых «интернациональных» фильмах, если режиссер-француз будет стараться выявить в своей ленте французский дух, а режиссер-немец — немецкий и если старая Европа не будет стараться выдать себя за холливудскую мисс в платье и с гаванской сигарой в зубах <...>, то мы сумеем, быть может, создать для экрана что-нибудь подлинное и интересное...»[162]

Обиженный на критиков, актер вступил с ними в заочную дискуссию со страниц берлинского журнала: «Что составляет для меня главное в настоящей кинематографической картине? Ее ритм — прежде всего. Строгая, восходящая линия, необходимая кульмина-

ционная точка действия и наконец разрешение. Для меня это — самая волнующая сторона кинематографа, в зависимости от которой я разбираюсь в игре актеров. Мне кажется, и роль, как и сама структура картины, должна иметь свой ритм и свою кривую, а актер, если можно так выразиться, должен скользить по роли, усиливая постепенно ударные места. Актер не должен надоедать публике, придавая тем или иным способом особую значительность каждой сцене или разжевывая ее содержание. Он должен, мне кажется, за счет особой внутренней и технической "скромности" усилить ударные места роли. Самые глупые сюжеты Чарли Чаплина, Бастера Китона, Лэнгдона в моей душе живут как самые умные картины, которые я не променяю на частую кустарную философию "серьезных" картин. Кинематографический актер может думать перед аппаратом, и публика догадывается о его мыслях на экране. А что может быть более захватывающим, как подсмотреть интимные уголки человеческой души?»[163]

Едва ли Мозжухину удалось переубедить оппонентов, тем более что фильм был отвергнут зрителями во всех локусах русской диаспоры. Харбинец, например, счел героя ленты унизительной уступкой низкопробным западным вкусам: «"Искупление" — первый фильм Мозжухина в Америке. Фильм, о котором Мозжухин говорил: "Мне было стыдно играть в нем, но у меня не было выбора. Надо было показаться американцам. Этот фильм не для русской и не для французской публики. Пусть мои европейские друзья простят мне его". <...> Мозжухин в "Искуплении" — в совершенно неподходящей ему роли злодея. Надуманность, множество ложных положений делают роль князя одной из самых слабых, когда-либо игранных Мозжухиным. Демократическая Америка диктует свои законы Холливуду. "Искупление" — образец поблажки американским вкусам, весьма неразборчивым. Передовые режиссеры Америки никогда не делают подобных уступок. <...> Но второстепенные режиссеры, к которым относится творец "Искупления", работают все еще по указке 1922–24 годов, когда особенно были подчеркнуты в американских фильмах порок и добродетель, когда безвкусная роскошь постановки ставилась на первый план, а ничтожное содержание было лишь предлогом режиссеру "развернуться".

"Развесистая клюква" расцветает махровым цветом в "Искуплении". Никакого представления о действительном русском быте фильм не дает, а его нестерпимая тенденциозность является рекордной даже для так называемых "русских" постановок Холливуда. Даже американские критики очень сухо встретили "Искупление". О Мозжухине вскользь замечено, что он — "недурной молодой князь", а Мэри Фильбин ставят в упрек участие в подобной халтуре»[164].

Суммируя последствия этой полемики, можно определенно считать, что путешествие в Голливуд и его результаты разрушили репутацию Мозжухина, и ему пришлось восстанавливать ее, попутно преодолевая бытовые неприятности: «И.И. Мозжухин сделался жертвой мошенничества. По возвращении из Холливуда в Берлин артист приобрел роскошный автомобиль, завел грума и шофера-русского. На днях шофер доставил артиста в студию, возвратился в его квартиру, вынул из секретного места 40 000 марок и на автомобиле И.И. Мозжухина скрылся без следа»[165].

В первые месяцы вокруг актера роились самые невероятные слухи и толки. В начале 1928 г., например, по Парижу пошла молва о его трагической смерти, которую поспе-

шили опровергнуть французские коллеги[166]. В русской газете появилось еще одно опровержение, подкрепленное новой сенсацией: «С своей стороны, можем заверить <...>, что наш соотечественник более чем далек от этой "утки". И.И. Мозжухин, находящийся сейчас в Берлине по командировке из Холливуда от "Универсаль" и работающий над фильмой "Президент", собирается жениться. Избранница его сердца — известная датская киноартистка Петерсен»[167].

Эта новость вернула интерес европейской прессы к голливудскому неудачнику. Обсуждая матримониальные планы Мозжухина, репортеры не скупились на эпитеты: «Казанова женится! Это все равно, что сказать: Дон Жуан женится! Или еще проще: Ловелас женится. Литературнее: любовник. Этим эпитетом в Европе окрестили фильмового артиста Ивана Мозжухина... Любовник по амплуа, он за свои роли стал грезой гимназисток[168] и "сном до реальности" перешагнувших уже возраст немецких девиц. Еще недавно Мозжухин в интервью заявил, что жениться не собирается, ибо... ибо ему и так недурно живется на "холостом" положении. <...> Прежний "любовник фильма", "ловелас", "Дон Жуан" и "Казанова" превратится в мирного семьянина. В пику гимназисткам, девицам среднего и выше среднего возраста он отныне будет — женатым Казановой!»[169]

Больше всех этому, кажется, радовалась мозжухинская избранница: «Сама не знаю, как это случилось, — сияя счастьем, рассказывает фрекен Петерсен. — Никому в голову не приходило, что "Казанова" способен жениться. Он, наверно, и сам от себя не ждал этого. Вы представляете себе "Казанову" женатым? Как это случилось? А вот. С некоторого времени я стала замечать в наших с ним отношениях что-то новое. Мы так давно знаем друг друга и всегда были только добрыми товарищами. Я еще молода, но для него я была "старым другом", которому он поверял все свои секреты. И вот на днях он вдруг при посторонних — в целой компании друзей — приносит мне и предлагает подписать какой-то "документ" на русском языке. Я по-русски не знаю, и ему пришлось пояснить мне, что это — брачный контракт. Да, да — и я поставила на нем свою подпись — полушутя, и другие расписались свидетелями. Только когда я посмотрела на Ивана, я поняла, что он не шутит... И теперь, я признаюсь, очень счастлива. Венчаемся мы 12 марта в Ницце по греко-католическому обряду, со всеми церемониями. И я буду венчаться в роскошном русском сарафане. И все знакомые фильмовые артисты будут гостями на нашей свадьбе — и, конечно, нас, жениха и невесту, снимут перед церковью. Я теперь страшно нервничаю из-за этого. Я сниматься для фильмы никогда не боялась, даже в присутствии тысяч людей, но в действительной жизни..." <...> Влюбленный жених обещал каждое утро ей телеграфировать, каждый день писать и с невесты взял слово каждый вечер телефонировать ему[170]. Сам он приедет только ко дню свадьбы 12 марта. Курьезно, что лишь год назад Мозжухин говорил одному из интервьюеров, что ему не нравятся датчанки и вообще женщины Скандинавии — что они слишком тяжелы на подъем и угрюмы и ни чуточки его не интересуют. И вот — попался»[171].

* * *

Тем временем актер приступил к съемкам в комедии «Президент» — первой из картин, снимавшихся по договоренности с «Юниверсал» на киностудии «Гринбаум-Фильм». Для него эта роль была, безусловно, проходной — в ожидании более серьезных предложе-

ний, о которых намекали из-за океана: «Согласно контракту с “Универсал-фильм”, Мозжухин должен возвращаться в Холливуд, где с его участием в роли Феди Протасова предположена постановка “Живого трупа” Л.Н. Толстого»[172].

20 марта 1928 г. «Президент» вышел на берлинский экран, но остался практически незамеченным, на картину не обратила внимания и эмигрантская аудитория. Зато неизбалованным зрителям русского Харбина, поверившим рекламе, новая мозжухинская лента понравилась: «Интересно отметить, что Харбин опередил в смысле постановки даже Европу. “Президент” еще не шел даже в Париже и только торжественно анонсируется среди программ, готовящихся к постановке. Постановка такой картины, как последнее произведение Мозжухина, несомненно, является событием для Харбина, где все любители кино с большим вниманием следят за карьерой знаменитого руского артиста»[173].

С одобрением они восприняли и антиамериканский подтекст фильма, приняв его за автобиографическую рефлексию актера: «Эта картина — первое выступление артиста после его возвращения из Америки в Европу. В ней явственно отразился дух протеста, с которым он уехал из не понявшей его Америки. Сюжет “Президента” был выбран И. Мозжухиным самим и им же подробно был разработан[174]. <...> В целом “Президент” — тонкая сатира на “демократические” выборы президента»[175].

Один из ведущих обозревателей Харбина напрямую увязал появление картины с голливудской неудачей актера: «Холливуд оказался первым большим испытанием для не знающего остановок, быстрого, как луч, Мозжухина — на подъеме. Артист романтической школы, впитавший в самую кровь приемы и сущность романтики, “великий Иван” со всего разбега ударился о плоскую стену твердого, как булыжник, американского реализма. Американцы не любят непонятного. Несколько условная романтическая игра Мозжухина, несмотря на весь свой блеск, слишком чужой показалась для толстокожих Джонов и Джеков. У актера Мозжухина не оказалось общего языка с трафаретными режиссерами общества “Универсал”. Выходом послужил отъезд Мозжухина назад в Европу, где в более сродной ему европейской обстановке стал крутить он “Президента” для своих американских хозяев.

“Президент” — первая мозжухинская картина по возвращении из Америки и последняя из сделанных им для Холливуда. Своей новой кинородиной избрал он Германию. Во Францию, где так полюбила его молодежь, не хотелось вернуться.

“Всегда идите вперед и творите новое”.

Германия и “Президент” оказались новыми после Америки берегами. Оказались той ступенью, на которую вместо Холливуда следовало стать после парижских дней. <...> Сделана картина в европейских темпах и с европейской оригинальной разработкой фабулы»[176].

В январе 1929 г. фильм наконец был показан в Нью-Йорке, но ничего, кроме пренебрежительных усмешек, у знатоков и рядовых зрителей он не вызвал. Опытный рецензент не обнаружил в этой «политической арлекинаде» американских аллюзий, но счел ее очередной «иностранной штучкой», местом действия которой счел муссолиниевскую Италию. Узнав на экране русского актера, он счел его присутствие забавной приправой к интернациональному коктейлю: по его мнению, итальянец-постановщик и германские акте-

ры смастерили тяжеловесную и постыдную по художественному уровню комедию «тевтонского» стиля[177].

К середине мая 1928 г. положение актера определилось — он «окончательно обосновался в Берлине и работает для германской фирмы "Терра-Фильм" над картиной, извлеченной из известного произведения Стендаля "Красное и черное". С 1 октября начинается контракт, заключенный им на год с берлинской фирмой "УФА", с правом продолжить еще на один год. Годовой оклад жалованья — 100 тысяч долларов. В планы входит — выполнить вторую часть "Казановы", его последний роман. Намерен Мозжухин использовать для экрана и "Сказки Гофмана". Но, по всей вероятности, его первой работой в студии "УФА" явится роль императора Александра I в фильме, который готовит А.А. Волков по произведению Толстого "Война и мир". Сценарий фильма написан по указаниям М.А. Алданова. Картина задумана широко: от смерти Павла включительно до таганрогской кончины, породившей легенду о старце Кузмиче. В ней будут воспроизведены пожар Москвы, Бородинский бой»[178].

Из этого внушительного списка был реализован лишь фильм «Тайный курьер», снятый по мотивам романа Стендаля летом того же года[179]. Однако и новой ролью Мозжухину не удалось вернуть зрительских симпатий. Картина была встречена очень сдержанно: «Внутренне фильм оказался пустым. Мозжухин не наполнил, не согрел никаким человеческим содержанием фигуру изображенного им Ж. Сореля. Скучный сверхмолчальник, он "вдруг" оказывается блестящим фехтовальщиком и наездником. Так сразу делается ясным, что все это ненастоящее, невозможное, а потому и нетрогающее. А его скачка с секретным пакетом! Гонец Мозжухин из кожи лезет вон, чтобы навлечь на себя подозрение. Наконец, откуда у этого скромнейшего писца размах, и песни, и развязность, и эта покровительственная мина, с которой он поучает настоящему кутежу собрание гвардейцев, в среду которых впервые вступает? Наконец, наш Жюль <так!> Сорель явно выступает в том возрасте зрелого сорокалетнего мужчины, когда радоваться мундирчику корнета, по крайней мере, поздно. Не пора ли поискать Мозжухину иных ролей и в них показать нам, ошиблись ли американцы, отпустив его из Холливуда?»[180]

Последней мозжухинской картиной на студии «Гринбаум-Фильм» была картина «Адъютант царя (На царской службе)» по сценарию, который Владимир Стрижевский написал совместно с актером[181]. Фильм был показан в Берлине накануне нового 1929 г. и вызвал столь же кислую реакцию, что и предыдущая работа: «Дореволюционный, довоенный Петербург, царствование последнего государя. Происходят блестящие приемы, балы, торжественные аудиенции, рябит в глазах от великолепных мундиров, пышных дамских туалетов — все это великолепно, и свидетельствует о массе затраченного труда и внимания, и делает честь мастерству талантливого русского режиссера. Трудно себе представить, однако, что и сценарий сделан самим Стрижевским. Против этого говорит его талантливость и его национальность: содержание представляет сплошную и притом ненужную выдумку, в то время как можно было бы найти мотивы реальные, которые бы сделали содержание гораздо более тонким и интересным»[182]. Участие Мозжухина в картине вообще не было отмечено критиками.

Парижанам фильм в общем понравился, но отзывы о мозжухинской игре были немногословны. По мнению анонимного зрителя, «картина разработана в мягких тонах. Все

углы сглажены. Весь фильм протекает как бы в некоей дымке благожелательности. А между тем интрига его, некоторые положения отличаются большой остротой и напряженностью. <...> И.И. Мозжухин за последнее время значительно изменил свою манеру игры. Он стал проще, мягче передавать самые сильные моменты, и от этого много выиграл, сделался еще ближе, еще доступнее зрителю»[183]. Другой зритель считал, что мозжухинское «полное "возвращение" сказалось лишь в этой третьей картине, в которой артист, освободившись от механического американизма, выявляет черты своего здорового психологического кинотворчества <...>. Успех И.И. Мозжухина вне сомнения. Были аплодисменты»[184]. И даже его поклонник на сей раз был скуп на похвалы: «В игре Мозжухина есть что-то новое, делающее его еще ближе, еше понятнее зрителю. <...> Говоря о фильме "На царской службе", нельзя не отметить его редкого качества: в нем играют, и хорошо играют, все — не только вторые и третьи персонажи, но и эпизодические, проходные артисты, и даже толпа»[185].

В начале 1929 г. актер внезапно осознал, что неумолимый возраст выводит его из амплуа молодых любовников, и решился на необычную тогда медицинскую процедуру: «Не так давно Мозжухину произвели операцию "омоложения лица". Как отразится операция на его мимических способностях, покуда еще трудно сказать. Внешне он, безусловно, от нее выиграл — значительно помолодел»[186].

Летом Мозжухина пригласил Вячеслав Туржанский на роль знаменитого авантюриста Манолеско в одноименной картине[187], и актер перешел в компанию «Терра-Фильм». Но и тут его ожидала неудача: ни постановочный размах, ни массированная реклама, сопровождавшая выпуск картины на европейские экраны[188], не пришлись по сердцу зрителям, особенно соотечественникам: «Русское в этом фильме не только в исполнении главной роли (Манолеско — Мозжухин); чувствуется русская рука во всей постановке. <...> Но чья рука, чья фантазия витала над сценарием? Может быть, и в самом деле существовал этот Манолеско, король воров. Но, если он существовал таким, как его делает сценарист, — зачем потревожена его тень? Нельзя серьезно писать про такие сценарии, но как можно серьезно писать их? Можно от души поздравить и Туржанского, и мягкого, такого выразительного и в проявлении своей силы и любви, страсти и осторожного юмора Мозжухина... Публика склонилась перед его игрой. Но не лучше ли без риска хорошим артистам играть хорошие сценарии?»[189]

Фильм не очень понравился и русским парижанам, но образ былого любимца был им по-прежнему симпатичен: «Такому артисту, как И. Мозжухин, нет надобности рядиться в опереточные наряды — он умеет "жить" на экране, заставлять зрителя верить в подлинность своих призрачных радостей и печалей. "Манолеско" Мозжухина — живой, запоминающийся образ»[190]. К тому же, успев привыкнуть к модной новинке, они хотели не только лицезреть игру, но и слышать голос артиста: «К сожалению, фильм не разговорный. Мозжухин все еще остается для нас немым»[191].

Первым опытом работы в звуковом кино для Мозжухина был «Белый дьявол», поставленный Александром Волковым по мотивам повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат»[192]. Наибольшее впечатление на берлинских зрителей произвели звуковые эффекты картины, в которых отразился ее русский колорит: «Успех заслуженный. Картина сделана превосходно, поставлена с присущим Волкову великолепием, размахом и легкостью. Технически от-

лично удалась и звуковая сторона, превосходна передача песен в исполнении хора донских казаков, могучий гул колокола, в особенности же эта сцена пасхальной заутрени, в которой достигается значительное единство слухового и зрительного впечатления. Обстановочно-декоративная сторона в широком смысле этого слова, сделанная с любовью и мастерством, не просто украшает картину, но приобретает здесь свою ценность и крепко запоминается. Как хорошо идут русские солдаты по горной дороге и поют песни... как холодно, ладно, гладко проходит представление императорского балета в Петербурге; как тепло и просто <идет> пасхальная заутреня в горной часовенке; как эффектны — в хорошем смысле этого слова — все варианты конского скока, рыси, галопа, карьера, вплоть до преувеличенных трюков. <...> Можно привести много других примеров, выделить много сцен. В этой прекрасной “обстановке”, на этих подлинных и пышных фонах проходит история Белого Черта»[193].

Вместе с тем мозжухинский герой вызвал скрытое отчуждение русских зрителей: «Не хочется назвать героя Хаджи-Муратом, потому что от Хаджи-Мурата Л. Толстого в этой истории — это надо сказать с надлежащей резкостью — не осталось ровно ничего. <...> Белого Черта после перехода его к русским привозят в Петербург, он живет там барином и немедленно запутывается в обычную любовную игру <...>. Все идет по известному кинемат<ографическому> шаблону, но зачем же еще поминать великое имя Л. Толстого. Даже в главной, собственно говоря, единственной роли — роли Белого Черта — трудно разгадать замысел. Как-то слишком легко сживается Белый Черт с Петербургом, слишком естественно и почти охотно вмешивается в любовные интриги. Есть мгновения, когда кажется, что он бы не прочь поволочиться за Нелидовой, любовницей государя, — к счастью, автор не развил эту возможность и тем позволил Мозжухину преодолеть этот тяжелый “петербургский период” и дать напряженный образ фанатика, трогательный и человечный»[194].

Парижский критик фильм одобрил, но его поразило несовпадение мозжухинской игры с новой звуковой эстетикой: «Он всегда точно *вставлен* в известную обстановку. Он не *принадлежит* пьесе — он попадает в нее и всегда *растерян*, озадачен, отсутствует, не участвует, он “сам по себе”. Недвижное лицо, совершенно безучастные белые глаза выплывают на первопланных снимках огромной величины с видимым “намерением” большого мимического впечатления, но с полнейшей пустотой (если позволительно такое сочетание слов). Это показывание себя становится назойливым и не только не помогает развитию действия, но прямо мешает ему. Эта портретная галерея одного и того же лица так утомительна, что хочется крикнуть: “Довольно! К делу!..” Но, положительно, в кинематографической драме Мозжухин — лунатик экрана... И это в наши дни, когда американцы ни одной минуты, ни секунды не проводят в безжизненности!»[195]

Суммируя все вышесказанное, можно констатировать, что ни одна из берлинских постановок актера не задержалась на экранах — почти сразу же они перешли в фильмофонд группы «В», потребителями которой были малые страны Европы, Латинская Америка, Азия и Африка. Таким образом, за короткий срок Мозжухин потерял старых почитателей, быстро забывших любимца, а новый зритель предпочитал более молодого и привлекательного славянского героя — сербского актера Ивана Петровича, перенявшего приемы его игры и даже внешние детали экранного образа[196]. Стремительная карьера этого испол-

нителя поразила эмигрантов: «Раньше у него был могучий конкурент в лице Ив. Мозжухина. В период господства последнего во французском кино И. Петрович не выдвигался еще на первый план. После отъезда нашего знаменитого соотечественника в Холливуд в одной из французских газет было написано: “Иван умер — да здравствует Иван!” На смену Ив. Мозжухину вышел Ив. Петрович»[197].

Психологическая травма, вывезенная из Голливуда, вкупе с новоприобретенными комплексами серьезно осложнили самочувствие актера, и он пытался подавлять их алкоголем, который в конце концов ускорил его уход из жизни[198]. Вернувшись в Париж, он, не стесняясь, откровенничал с журналистами.

«Остановился Иван Ильич в одном из больших американизированных парижских отелей. Занимает целый этаж-студию в несколько комнат.

— Ну, пойдемте, побеседуем. У меня при квартире бар. Там и будем разговаривать. А кстати, для вас как для журналиста это интересно. Вам, наверное, еще ни разу не приходилось брать интервью в баре.

Бар при квартире И.И. Мозжухина действительно прекрасный. За стойкой — сам король экрана:

— Что прикажете? Может быть, по-русски ударим сначала по коньяку?

— С удовольствием.

В помощь бармену спускается и его очаровательная супруга г-жа Агнес Петерсен-Мозжухина. Королева синема одета в последней моды шелковую пижаму: панталоны с широкими раструбами, блузка, поверх — кофточка. Что-то от Пьеретты, но Пьеретты модернизированной. <...> Иван Ильич рассказывает про Холливуд:

— Там меня ждало горькое разочарование. Рад, что уехал.

— Почему?

— В техническом отношении американская кинопромышленность стоит на недосягаемой высоте. Но... и только! Для души — там ничего. Всякая “психология” беспощадно изгоняется из фильма. Чтобы играть в Холливуде и вообще на американском экране — надо быть только прекрасным ремесленником. Не больше. Артисту там делать совершенно нечего. И разве это не характерно: в Холливуде нет ни одного драматического театра. Духовные запросы у артиста там отсутствуют совершенно. Вернее, не позволяют проявляться этим запросам[199].

— Как относятся к европейским фильмам?

— Конечно, американские артисты понимают, что Холливуд со всей его техникой не есть предел достижений их творчества. Европе — завидуют, о Париже — мечтают... Мечтают, как о каком-то рае...

— Может быть, из-за “сухого” режима согласны Париж раем считать?

Иван Ильич смеется:

— Может быть, отчасти и из-за этого. Хотя в Холливуде, как и повсюду в Америке, “сухой” режим не особенно чувствуется. Пьют решительно все и всюду. Пожалуй, даже больше, чем в Париже.

— Ну, а “сухая” полиция?

— Что “сухая” полиция может сделать? — смеется Иван Ильич. — А это видали?

На полках бара разложены какие-то длинные сплющенные алюминиевые фляги разных размеров типа больших портсигаров, только еще более плоские. Разных же размеров, в хороших переплетах томики... С английскими заголовками на корешках. Иван Ильич демонстрирует целый ассортимент "приборов для борьбы с трезвостью":

— Вот видите эту плоскую флягу-портсигар? Сюда входит поллитра джина. А смотрите — как она свободно умещается в боковом кармане!

— А это что за книга?

— Книга? Это тайное спиртохранилище!

Открывает один за одним переплеты. Внутри — целая серия флакончиков разной величины.

— Это для виски. Это для коньяка. Этот для джина. Этот для ликеров. Перед Рождеством такими флягами и "книгами" украшаются витрины буквально всех американских магазинов. Американцы считают, что это — лучший подарок к Рождеству»[200].

Еще одним знаком голливудской раны можно считать сообщение, что актер-апатрид получил экзотическое подданство, в которое не сразу поверили соотечественники и иностранцы. Вот как он объяснил свое решение неназванной норвежской журналистке:

«— А какой вы национальности?

— Белый негр...

— Что?..

— Да, да... Белый негр. Прадедушка мой был черным, дедушка серым, а я — белый...[201]

— Вы шутите?

— Нет. Смотрите мой паспорт: подданный республики Гаити в Южной Америке. А там все негры!

— Как же вы стали негритянским подданным? — недоумевает норвежка.

— Для этого требовалось немногое: необходимо было иметь на родине, в Гаити, клочок земли и национальный костюм. И то и другое у меня есть.

— А какой ваш национальный костюм?

— Наш национальный костюм, мадам, очень несложен: несколько страусовых перьев на бедра и кольцо в нос. Вот и все.

Норвежка старательно записывает в блокнот. Иван Ильич смеется.

— Конечно, русским я был, русским и останусь. И паспорт у меня русский. Но, знаете, надоело шататься по консульствам. Я все время в разъездах. Как поездка — ходи бесконечно из консульства в консульство. Визы на русские паспорта выдают очень неохотно. Всегда — страшная канитель. Ну, и купил в Берлине этот негритянский паспорт[202]. Что же вы думаете? Теперь с визами никаких затруднений. Нас, подданных республики Гаити, во всей Европе всего 109 человек»[203].

Это ерничество соотечественники, внимательно следившие за национальной идентичностью своих кумиров, встретили с грустью и недоумением. В общем, прагматичное решение актера вызвало очередные ламентации о русской доле на чужбине.

«Опять горькое разочарование. Мы-то думали:

— Вот Иван Ильич Мозжухин — наш, русский!

Гордились. А как только шла у нас картина с его участием, так немедленно бежали в театр. <...> Пробивались к кассе театра с риском, что нам не только отдавят все любимые мозоли, но и переломают ребра, потому что в таких случаях у театральной кассы бывает настоящее столпотворение. И все это делали не только потому, что Мозжухин — мировой артист, а и потому, что он наш, русский! А какое негодование наполнило наши сердца, когда по приезде Мозжухина в Холливуд американцы высокомерно заявили:

— Мозжухин — это для нас слишком длинно и трудно произносимо.

И тут же начали именовать его:

— Москин.

Какой такой Москин?

А почему мы ломаем наш язык, когда произносим английские слова? Почему мы их не сокращаем и не переделываем так, чтобы нам было их удобнее произносить? <...> Очень было обидно тогда за Мозжухина. И опять-таки, главным образом, потому, что он наш, русский! А теперь извольте радоваться:

Белый негр, гражданин негритянской республики Гаити!

И может, уже научился на каком-нибудь банджо или саксофоне и, того гляди, вступит в негритянский джаз-банд! Словно предчувствуя наше глубокое огорчение по поводу его откровенных признаний, Мозжухин спешит оправдаться тем, что ему много приходится разъезжать, а получить визу гражданину негритянской республики значительно легче, чем русскому эмигранту. Это, конечно, совершенно справедливо.

— Что такое русский эмигрант? — рассуждают иностранные дипломаты. — Это человек, у которого нет в настоящее время отечества. А если нет отечества, то чего ему особенно передвигаться с места на место? Приткнулся куда-нибудь и сиди скромненько.

Гражданин негритянской республики — это другое дело. У него есть свое отечество, хотя бы и негритянское. Ему можно выдавать визы. Конечно, иностранные дипломаты иногда могут делать исключения и для русского эмигранта. Особенно если он приобрел мировую славу. Но ведь так трудно работать с этими русскими фамилиями! Мозжухина наверняка все иностранные консулы хорошо знают и не раз восхищались им во время кинематографических сеансов. Так ему иной раз можно было разрешить проехаться в ту или иную страну. Но эти фамилии! Мозжухин? Как писать эту фамилию иностранными буквами?

Нет уже, пусть лучше тоже сидит на месте! Чего ему беспокоить себя и иностранных консулов всякими разъездами. И пришлось знаменитому герою многочисленных фильм сделаться гражданином негритянской республики. И сразу — поезжай куда хочешь. Хоть на Марс, если туда установится беспосадочное сообщение. Процедура получения заграничных виз упростилась до крайности.

— Визу? А кто вы такой?

— Гражданин Гаити.

— А зачем вы едете?

— Хочу выступать в джаз-банде.

На гаитянский паспорт мгновенно шлепается иностранная печать, и все в порядке. Но нам от этого не легче. Мы уже теперь должны разделять нашу гордость Мозжухи-

Рекламный анонс о фильме «Сержант Х». Неизвестный художник. Париж. 1932

ным с мало известной нам республикой Гаити. Каждый житель этого островка может тоже считать его своим соотечественником и писать у себя в газетах, если там существует какая-нибудь пресса:

— Завтра жители Гаити увидят новую фильму с участием нашего знаменитого компатриота Ивана Мозжухина!

А пройдет какая-нибудь сотня лет. Попадет гаитянский паспорт Мозжухина в руки историка культуры и искусства, и он напишет в своем научном труде: в первой половине двадцатого века своими выступлениями для экрана завоевал мировую славу гражданин Гаитянской республики Иван Мозжухин.

Тщетно будут русские доказывать тогда, что Мозжухин — русский. Им все равно никто не поверит, как никогда не верили и до сих пор. Мозжухин действительно войдет в историю искусства "белым негром". И обиднее всего, что примеры в таких случаях очень заразительны. Сегодня обнаружилось, что Мозжухин является гражданином Гаити. Завтра, может быть, окажется, что Федор Иванович Шаляпин тоже уже больше не русский, а гражданин какого-нибудь негритянского племени ням-ням...»[204]

Похоже, что к началу 1930 г. творческий и личностный кризис Мозжухина, усугубившийся победой «звуковой революции» в кинематографе, стал неодолимым. Неудовлетворенность собой и своим вышедшим из моды образом, неуспех новых постановок, неустранимый русский акцент в любом из иностранных языков, которыми он, к тому же, владел неважно[205], «нефоногеничность» голоса (из-за несовершенства звукозаписывающей техники он имел неприятный, на общий вкус, металлический тембр)[206] — все это угнетало актера и заставляло искать новые сферы приложения нерастраченных сил. Несколько раз он попытался вернуться в режиссуру: первым проектом был фильм «Байрон», в котором он хотел быть постановщиком и исполнителем главной роли[207], однако заинтересовать продюсеров этим проектом ему не удалось. Новая кинематографическая эпоха кардинально изменила набор актерских

приемов выразительности и заставила режиссеров совершенно отказаться от «фотогении» немого экрана. Это воспринималось Мозжухиным как крушение любимого искусства[208]. Любая попытка адаптировать свои умения к новой системе ценностей кинематографа превращалась в мучительный и безрезультатный эксперимент, в насилие над своей творческой индивидуальностью. Мозжухинская слава катилась к закату — второстепенные, случайные роли, мизерные гонорары, безысходность, депрессия, подступающая бедность и болезни стали неотступными спутниками его последних лет[209].

Близкий друг актера Владимир Стрижевский был уверен, что роковую роль в его судьбе сыграл именно Голливуд: «Наши дороги на время разошлись, и мне не довелось быть парижским свидетелем самых больших успехов Мозжухина во Франции, но издали я внимательно следил за беспрерывным расцветом славы моего друга <...>. Триумф за триумфом! И вот вершина — приглашение в Холливуд!.. Но там, к сожалению, не поняли индивидуальности, артистической личности талантливейшего актера — тонкому изобразителю человеческих страстей поручили воплотить ходульную, кисло-сладенькую роль русского великого князя, одетого в обязательную черкеску, с хлыстом в руках и приятной улыбкой на лице.

...Вскоре после этой картины я получил радиограмму с океана:

"Приезжаю 'Беренгарией'. Если можешь, встречай в Гамбурге. Мозжухин".

Задолго до прихода "Беренгарии" я был уже на набережной Гамбурга, с нетерпением ждал приезда моего друга...

В Берлин мы вернулись вместе. Наши пути соединились снова[210]. Теперь уже до конца жизни... его жизни...

Серия новых успехов в новой для него стране... Мозжухин покорил германского зрителя...

Как вдруг то, чего никто не ожидал, чего никто не мог предвидеть, — случилось:

Немой заговорил!..

Мозжухин был очень одаренным человеком, он обладал многими талантами, но увы! Одного таланта ему недоставало — таланта к языкам...

Наступил период бездеятельности. <...> Я вспоминаю последний вечер перед моим отъездом из Берлина. Я вспоминаю четверостишье, которое Мозжухин посвятил мне на обрывке ресторанного счета:

Завет единственному другу.
Владеть самим собой. Войти в стальные латы...
И на турнире встретиться с судьбой!
Удач не замечать и не жалеть утраты —
Владеть самим собой!

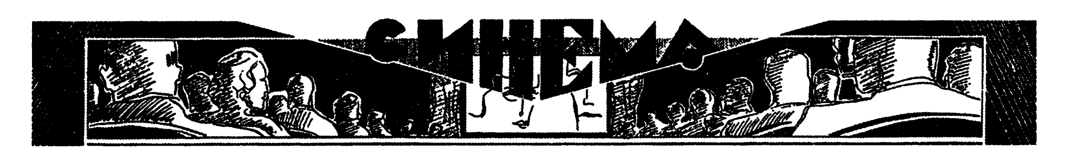
<...> Его звезда померкла. Он чувствовал это. И больно страдал. Он замкнулся в свои "стальные латы". Вся страшная горечь, вся мучительность разочарования, неудачи, отчаяние — черное отчаяние — все накоплялось внутри, безвыходно накоплялось и разрушало здоровье бедного, одинокого теперь Ивана...

Так подкралась к нему и добила его скоротечная чахотка...»[211]

Для Голливуда русский актер-неудачник перестал существовать сразу же после отъезда, и лишь смерть вернула слабое о нем воспоминание[212]. Сообразно экранному мифотворчеству судьбу реальной личности подменили небылицы, сочиненные его коллегами-соотечественниками: «Находящийся в Сан-Франциско д-р А. Аркатов, узнав... о смерти короля русского экрана Ивана Мозжухина, поделился своими впечатлениями о жизни великого русского артиста:

«Я очень потрясен этим известием <...>, я хорошо помню Ивана Мозжухина, так как он был моим учеником, когда я был кинорежиссером в знаменитой русской киностудии Ходженкова <так!> <...> Еще в России, будучи совсем молодым актером, Иван Мозжухин прославился своими образами в "Отце Сергии", где он играл, имея лишь 25 лет от роду, старика, и играл великолепно. Мозжухин также участвовал в "Пиковой даме" в роли Германна и создал массу блестящих образов, как Михаил Строгов, так и других. Картины с его участием делали битковые сборы. Первым браком Мозжухин был женат на Шорниковой[213], а вторым — на Наталии Лисенко[214], также известной киноартистке. Потом он был еще несколько раз женат. Несколько лет тому назад Мозжухин посетил Холливуд[215] и участвовал в одном кинофильме, очень неудачном, после чего уехал в Европу. <...> Иван Мозжухин любил изрядно выпивать, и, вероятно, это и ускорило фатальный конец. Как известно, Иван Мозжухин умер в туберкулезном санатории под Парижем»[216].

Так сошлись начала и концы голливудской сказки Ивана Мозжухина: явившись в Америку экзотическим героем-любовником, он растворился в туманном мифе, который со временем стал мало интересен даже соотечественникам[217]. «Надо всегда быть чуть-чуть неправдоподобным»[218]. Похоже, что, приняв этот афоризм Оскара Уайльда за житейскую мудрость, актер в полной мере реализовал его в жизни и в посмертной судьбе[219].



«МАМА! И ВСЕ ЭТО РУССКИЕ...» «ЭМИГРАНТСКОЕ КИНО» ИЛИ КИНЕМАТОГРАФ ЭМИГРАНТОВ?

В последние годы лексикон отечественного киноведения пополнился новыми терминами — «эмигрантское кино», «русская зарубежная кинематография», «кинематограф изгнанников», «кинематографическое зарубежье» и т.д. Эти словообразования позволяют манипулировать фактами, биографическими сюжетами, эстетическими, морфологическими и иными квазихудожественными характеристиками для создания эффектной мнимости — муляжа некоего космополитического организма, который никогда не существовал в исторической реальности[1]. Во всяком случае, современники не догадывались о его существовании. В начале 1920-х гг. режиссер, профессионально знавший изнанку кинодела, констатировал, что «попытки продолжить на чужбине кинематографическое дело в привычных русских размерах разбивались прежде всего об отсутствие достаточных материальных средств, в то время как европейская кинематография переживала расцвет капиталистического развития. Силы получались неравные, и русская кинематография, не успев расцвесть, увядала, не будучи в силах выдержать конкуренции богатых и прекрасно обставленных иностранных кинематографических предприятий. <...> При подобном состоянии российской кинематографической промышленности в условиях эмигрантского существования не удивительно, что большинство русских кинотружеников устремилось в иностранную кинопромышленность»[2].

На исходе десятилетия, когда судьбы русского зарубежного кинотворчества определились, опытный продюсер признался: «Жизнь последних лет научила нас многому, выработала в нас большой диапазон чуткости, многогранности переживаний, смелости и решительности в делах. А это все качества, наиболее необходимые кино. Результат наших мытарств и скитаний из страны в страну пригодился. По всему миру признали русских кинорежиссеров и артистов, во всех странах пользуются уважением русские кинохудожники и директора. Но я не могу себе представить объединение русской зарубежной кинематографии, выявление ею своего национального лица. Мы — дрожжи в тесте, но не материал, из которого оно делается. К тому же, благодаря своей легкой приспособляемости к окружающим нас условиям, нашему умению быстро ориентироваться и умело браться за дело, мы, впитывая в себя чужие черты быта и нравов, сами не замечая этого, теряем свои осо-

бые национальные качества, вкусы, потребности, взгляды и самую манеру работать. Национальное искусство может жить только на родной земле»[3].

Эту же точку зрения за несколько лет до парижского коллеги отстаивал и другой продюсер: «Отпечаток искусственного, иностранно-русского лежит на постановках загранично-русской кинематографии. Нужно, однако, отдать справедливость русским кинодеятелям: сознавая невозможность передачи русской атмосферы даже в лучшей берлинской студии и в костюмах, сшитых даже у лучшего берлинского костюмера, они редко берутся за постановку бытовых русских пьес. <...> В большинстве же случаев сюжет русской картины может происходить в любой стране или же вовсе никакого отношения к России не имеет. <...> Несомненно, однако, что всякая подделка под эту самобытность и оригинальность будет немедленно обнаружена — чутье масс в этом отношении необычайно тонко — и тогда, отнесясь отрицательно к подделке, будут подозрительно относиться ко всему русскому, даже самобытному. На русских артистах и художниках в Европе, попавших в силу обстоятельств в непосредственное соприкосновение с иностранным рынком, лежит огромная ответственность соблюдения чистоты родного искусства. Несомненно и то, что близкий контакт с Европой и Америкой окажется благодетельным для русских, дав им возможность ознакомиться с европейской техникой, организацией и постановкой дела; но если за это знакомство придется заплатить самобытностью русского искусства, самобытностью, накопленной веками и вышедшей из недр русского народа, то сделка будет слишком невыгодна. Технике и организации можно научиться, но самобытность можно только получить в наследство»[4].

В невоспроизводимости отечественного киностиля за границей были убеждены и художественные критики. Определяя характеристики зарубежного инобытия русской экранной школы, один из них констатировал: «О русской кинематографии вне России можно говорить только условно. Кинематография творится совокупностью разновидных сил: воображения автора сценария, искусства режиссера, таланта исполнителей, мастерства фотографа и даже свойств природы, когда в фильме роль играет пейзаж. Кинематография только в том случае бывает национальной, когда все творящие элементы, гармонически завершающиеся в фильме, отражают характерные для данной нации художественные черты и придают произведению “особый отпечаток”. <...> Идеальной русской фильмой была бы такая, в которой счастливо сочетался бы русский по духу сценарий (хотя бы он касался Новой Зеландии или Папуасии!), характерные представители русского актерского искусства, режиссерская выдумка, так или иначе связанная с русской школой построения зрелища, и, пожалуй, русская техническая сноровка, которую нелегко определить, но нетрудно почувствовать. Разумеется, что такая совершенно русская фильма может создаться только на русской почве, органически и преемственно. Русская кинематография за границей может поэтому быть только русско-французской, русско-немецкой, русско-итальянской — в зависимости от страны производства и господствующих в ней художественных вкусов, традиций, технических навыков. Не поддаваться влиянию среды просто немыслимо, но и вдобавок еще опасно. Искусство не может висеть в воздухе, не обрекая себя на страшную, мертвящую безликость. Не имея возможности быть русским вполне, русское экранное искусство непременно должно временно привиться к чужому стволу, питаясь им и

обогащая его. Ибо величайшее заблуждение — думать, что безликое, международное рыночное производство может иметь какую-нибудь художественную ценность... Никакие технические ухищрения и трюки не спасут такое производство от конечного краха — ничто так не мстит творцам, как созданная ими пустота»[5].

Констатируя эти опасности, искушенный наблюдатель определил те художественные характеристики, которые могли вернуть жизнь в «заграничный» русский киностиль: «Сила русской фильмы, конечно, не в технических трюках. <...> Трюки изнашиваются, приедаются, отмирают. Это штукатурка, быстро отваливающаяся. Ничем не замечательна русская фильма и в области репертуара. Винить в этом деятелей русской кинематографии особенно не приходится. Они делят со всеми другими общие невзгоды очень бледного и неоригинального репертуара, питаясь случайным творчеством ремесленников и инсценировками произведений театра и литературы. На нет и суда нет. Красота удачной русской фильмы, ее сила и особенность среди других фильм в одухотворенной тонкости передачи настроений, в свежести психологической выразительности, в правдивости экранного переживания. В этих достоинствах, столь редких... сказывается ценное наследие русского реалистического театра, плодотворная традиция великого русского актерства. <...> Вот почему русские деятели экрана должны хранить русскую театральную традицию независимо от их взглядов на будущее, самостоятельное от театра, развитие кинематографии. Отход от русской школы игры угрожал бы им опасным обезличением»[6].

Самым ярким воплощением русского кинотворчества за рубежом многими современниками, а следом за ними и историками кино признано творчество мастеров общества «Альбатрос». В их первых картинах «чувствовался штамп заимствования у европейской кинематографии. Посредственные результаты работ не предвещали никаких успехов для молодого русского общества. Однако исключительное дарование И.И. Мозжухина, талант режиссеров В.К. Туржанского и А.А. Волкова все же после долгой работы увенчались успехом. <...> И вот по истечении четырех лет, полных трудовой, сложной и ответственной работы, мы видим, как "Альбатрос" стал прочной составной частью французской кинематографической промышленности, в среде которой завоевал себе почетное место»[7].

Описывая художественную эволюцию «франко-русского» стиля этой кинематографической антрепризы, наблюдательный парижский критик заключал, что «из зыбкой атмосферы, от косных навыков русских мастерских наши актеры и режиссеры перенеслись в ослепительный свет парижских студий. Их вкус и чутье наткнулись на категорический императив американских "стандартов", схем сочинения и исполнения лент, диктуемых хозяевами рынка. Из сочетания русских дарований и изъянов с достижениями и пороками кинотворчества на Западе и возник смешанный стиль, пущенный в оборот фирмой "Альбатрос". Смешанный еще потому, что, насчитывая уже ряд побед <...>, работа этой фирмы... не выходит из состояния художественного кризиса, нащупывания почвы, искания твердых путей. <...> Русские сценарии, заимствуя подчас самые изношенные общие места из западных прописей, портят те пружины, которыми движимы эти манекены. Динамика нарушается, пошлость остается — в угоду мнимым вкусам толпы»[8].

Действительно, русским мастерам пришлось «с колес» приноравливаться к канонам и коньюнктурным заданиям западного кинопроизводства[9], причем их скорая востре-

бованность подтвердила высокие качества национальной «сноровки». Но пришлось ли это перевоплощение по вкусу русским эмигрантам? Сформировали ли они референтную аудиторию этой фильмовой продукции? Возможно ли вообще определить базовые элементы кинорецепции эмигрантского зрителя? Четких ответов на эти вопросы пока нет, хотя очевидно, что вне социологических механизмов феномен русского зарубежного кинотворчества теряет сущностные характеристики и остается экзотическим, но маргинальным изводом международного коммерческого экрана, не имеющим национального лица и художественной ценности. Разбираясь в хитросплетениях этой темы, добросовестному исследователю придется учитывать множество исторических факторов, присущих, например, литературному процессу: «Что же сказать эмигрантскому писателю теперь, когда нет никаких определяющих читателя бытовых и профессиональных мерил, когда нет разнообразия журналов и газет, деливших читательские группы. Если можно было раньше догадаться, что именно заинтересует профессора статистики, то как определить это теперь, когда профессор днем метет полы на складе, а энтомолог грузит мешки на вокзале? Слово “шофер”, которым так любят клясться на литературных собраниях, прикрывает на самом деле такое разнообразие бытовых, профессиональных и психологических навыков, что прибегать к нему можно действительно как к неведомому, все устрояющему чеховскому “домовому”. Попытка прибегнуть к формальному методу путем опроса библиотек явно бесцельна: библиотек мало, спрос в них случаен, а библиотечные цифры лишь в очень слабой степени могут определять стремления читателя. Доходящие голоса тоже по необходимости случайны и индивидуальны — по ним нельзя строить общей картины. Читатель больше не имеет никаких внешних определений: профессии изменены, быт и сословия перетасованы, а территория, огромная и раньше в России, теперь распространилась на весь земной шар: и в Лапландии, и в Шанхае, и в аргентинском ранчо, и на заводе Ситроэна русский беженец, быть может, с тем же чувством читает те же русские строки. <...> Писатель... должен был бы в ожидании ответа аукать на весь земной шар. Жизнь писателя всегда была тяжкой — она стала еще тяжелей»[10].

Наши наблюдения стоит начать с констатации очевидного: кинематограф занял выдающееся положение в культурном обиходе Зарубежной России. Его высоко ценили эмигранты всех положений и состояний и не стеснялись выражать свои симпатии публично. Представляется, что текст харбинского киномана, описывающий ситуацию русского Китая, может быть экстраполирован на все Зарубежье: «Может быть, смешно писать о кинематографе, может быть, это стыдно? Но ведь мы обречены питаться крохами с большого стола, и надо быть воспитанными, благодарить, если это крохи настоящего хлеба. К этому обязывает хороший тон. <...> Подумайте только, какое огромное значение в наших буднях имеет Кино. Теперь туда идут не только прикащик <так!>, модистка, писарь и парикмахер, как это было когда-то, нет, давно аудитория его захватила и молодежь, и интеллигенцию, и это не только из-за доступности платы. Ведь публика хочет и зрелища и... отдыха, а разве вы всегда в настроении пойти на концерт или в театр? Часто это требует слишком большого напряжения. Надо одеться, улыбаться в антракте, говорить со знакомыми... А в кино забьешься в угол в домашнем платье и пальто и так хорошо помолчишь часа два... и где только не побываешь! <...> Усталый профессор, раздраженный врач, сердитый

политический деятель, бывший офицер и скромная учительница равно тешат себя миражными обманами волшебного экрана. <...> Только в кинематографе увидишь теперь эту широкую, яркую, пленительную жизнь, только в кинематографе вспомнишь те места, в которых мы с вами, быть может, оставили когда-то частицы своей души...»[11]

Примечательно, что той же аргументацией воспользовался эмигрант, живший за тысячи километров от Китая: «Наступает вечер. Вы устали от работы, вам хочется отдохнуть и развлечься. Вы можете уделить на это полтора часа, а из ваших капиталов — десять динар. Фрака, смокинга или “черного одела”*, которые необходимы для дансингов, у вас нет, ни фокстрота, ни прочих бесовских танцев вы не танцуете. Но у вас есть десять динар и полтора часа досуга, и вы идете в кинематограф, где вы не должны ни занимать гостей, которые все еще к вам приходят иногда, несмотря на ваш кислый вид, ни сами занимать хозяев, когда нелегкая понесет вас в гости. В темноте и в пальто вы сидите спокойно — за целый день в первый раз, — и перед вами проходят чувствительные герои, которые умирают от любви, доброжелательные друзья, которые не шепчут про вас всякие гадости и не желают вам бескорыстно всего дурного, а готовы проплыть ради спасения друга десять тысяч километров на моторной лодке, прыгнуть с аэроплана в воду, влезть на самую высокую гору... Вы видите перед собой людей, которые действуют и молчат, тогда как в жизни вас окружают люди, которые бездействуют, но говорят, говорят обо всем и всегда. Как не любить и не уважать кинематографа? В жизни даже хорошее кончается дурно, из ваших добродетельнейших желаний — вытекают злонравнейшие плоды, а ваших добродетелей, увы, никто не ценит. А в кинематографе самые ужасные положения кончаются хорошо, если только свадьбу и счастливый брак с детьми обворожительного возраста и с преданной собакой около вас можно считать хорошим исходом. Друзья горячо пожимают друг другу руки напоказ, и для примера зрителям умиленные седые родители целуют героя и друг друга и, кажется, расцеловали бы и вас, зрителя... В ресторанах вы видите умопомрачительную обстановку, какой не увидите даже в русских кафанах**. Дамы ослепительно одеты и раздеты и почему-то все время поворачиваются к вам спиной, оголенной до пояса... А дома... дымит фурун***, жалобно пищит состарившийся чайник, которому надоело ждать вашего возвращения домой. За десять динар вы поухаживали за красивой дамой с голой спиной, послушали чудный оркестр из трех музыкантов. Вы принимаетесь за работу с помолодевшей душой, с верой в человечество... Да здравствует кинематограф!»[12]

Много лет спустя жительница Белграда переформулировала эмигрантское отношение к экрану, который к тому времени стал звуковым. Прежние восторги перед его колдовскими чарами приобрели оттенок пресыщенности, но любовь к ним осталась неизменной и обогатилась новыми метафорами:

«Фильм — явление волшебное, колоссальное, но иногда надо от него защищаться, как от наваждения, чтобы не утратить простой свежести восприятия жизни. В.В. Розанов утверждает, что книгопечатание... убило способность любить (“Разве с книгой можно любить?!”). Чтобы он воскликнул — еще более парадоксальное, посетив десяток раз “сине-

* Черный костюм (*серб.*).

** Ресторан (*серб.*).

*** Печка (*серб.*).

ма"?!. Как все большое и жизненное, потоп кинематографической продукции — что-то *создает и разрушает...* Вот он мелькал передо мной сегодня на экране, один из "создающих"... В Холливуде, Нейбабельсберге, не все ли равно? Не хочется называть имен... За ним (это сразу чувствуется) есть что-то от настоящей, создающей большой жизни и большого художника. Сотни противоречий: "сухожилия" духа и рыхлость тела, — раздумчивость и тугая тетива, — чудесная воля, обросшая мягкотелостью, — стальная пружина — во внешней вялости и сонности... А в самой этой колдовской ленте есть великий соблазн душевного удобства. Все подается готовым — не успела мысль пожелать уйти на боковую тропинку, — как она вьется уже, эта тропинка, ивы качаются над нею, и блики солнца мигают, перебегают, и гравий скрежещет под ногами. Удобно. Усыпительно. Убаюкивающе. Воплотившийся "ковер-самолет" наших давних нянюшкиных сказок: только что подумал о море, оно бьет уже пенным прибоем — или стальной нос рассекает в вольном беге качание влаги — подумал о прошлом, и лента уже крутится назад, сны наслаиваются один на другой, сквозь туман проступают вызванные к жизни облики. Не нужно "трудиться" душой. Нужно лишь удобнее усесться в кресле. Все остальное доделает экран. И все же есть в "ленте" не только соблазн, но и чудо. Сеанс — два часа. Два часа — если фильм не уличный, не "потрафляющий" — сопереживание вовлечения в поток чужих жизней. Не только "подсматриваешь", но уносишься этим потоком, живешь сгущенно, волшебно: все, что протекало месяцами, годами — сокращено до двух часов. Вместо половодья — сильно бьющая, упругая струя. Вместо разжиженного быта — колдовская рюмка густого ликера. Маленькие глотки, обжигающие глотки жизни... Завязка, развязка и эпилог за два часа»[13].

Кинематограф стал «отвлечением» и «наркотиком от настоящей жизни»[14] даже для такого перфекциониста, как И. Бунин. Описывая в ноябре 1935 г. свой зрительский опыт, он признался, что «одна из главных причин, почему я много ходил и хожу в синема, — "страсть к обозрению мира", говоря словами Саади, всегда была и есть у меня в очень большой, даже редкой мере. Есть и другие причины. Я, например, очень люблю откровенную мелодраму — то, что так редко (в смысле откровенности) в театре (который я, кстати сказать, всегда выносил с большим трудом)[15]. Очень люблю телесную ловкость актеров синема. Восхищаюсь хорошими "полицейскими " фильмами — тут у меня часто "захватывает дух", как у гимназиста или горничной. Потом — как удивительно выбираются иногда (и даже часто) *типические* лица в синема!»[16]

Еще более экспрессивно выразил свою любовь к экрану А. Аверченко: «Как я смотрю на кинематограф? О, Боже мой... Да как смотрю... с наслаждением смотрю, с восторгом. С таким же восторгом, как и хорошие книги читаю. Бывают, конечно, плохие, глупые картины, но это ничего: на их тусклом фоне только выигрывают и алмазами блещут хорошие, художественные вещи, а таких, ей-богу, не мало. И вовсе не следует избегать кинематографа (как делают некоторые) — только потому, что можно наткнуться на плохое произведение... Крыловский петух в навозной куче нашел единственное жемчужное зерно — да и то огорчился. Но мы с Крыловым одного мнения. Петух был глуп. А царю природы — человеку — поистине есть смысл произвести соответствующие раскопки, чтобы отыскать в куче сору десяток подлинных жемчужин. <...> Единственный недостаток кинематографа — это кратковременная жизнь как хорошей картины, так одинаково и плохой. Появит-

ся на первом экране какое-нибудь замечательное произведение, блеснет неделю, потом сползет куда-нибудь на второй экран, а еще через неделю — тускло замрет на третьем... Навсегда. Это несправедливо. Ведь хорошую книгу мы тщательно храним всю жизнь и перечитываем пять-шесть раз. Кричат: "Великий Немой! Великий Немой!", а обращаются с этим молчаливым, кротким господином, как с окурком папиросы: докурили и бросают в сор забвения»[17].

Вкусы киноманов в диаспоре были разными[18], но прежде всего они не совпадали с «туземными»: «У нас, русских, — отношение к фильму не может быть таким же, как у французов или англичан»[19]. Это различие было обусловлено не только изоляцией основной массы эмигрантов от языка, культуры и традиций приютивших их стран и разностью менталитетов, но, главное, — опытом беженства: «Мы все получили страшный урок пятнадцать лет тому назад, когда были выброшены из старых гнезд, унижены поражением и стояли нищими перед запертыми дверями Европы, тогда казавшейся безнадежно чужой. Материальные несчастья почти не ощущались тогда сравнительно с горевшей и до сих пор не зажившей внутренней раной: мы были побеждены, побеждены какой-то силой, которую мы даже не могли до конца отвергать, потому что в нее временно обернулась Россия. Как привидения, мы стали жить двойной жизнью, тут и там; и как в метаморфозах Овидия, мы сгорали заживо, где бы мы ни находились, когда вдали от нас горела Россия. Отделиться от нее мы не могли и не сможем. Как бы мы ни строили своей жизни, мы все, или почти все, знаем про себя: наша настоящая жизнь осталась там, потому что родиться можно только раз и только одну мать может иметь рожденный на земле человек. Разве, если ночью приснится красный обрывистый берег на Каме или белые домики на берегах Волги, если нечаянно в разговоре или при чтении память вдруг покажет реально самый незначительный уголок нашего милого пейзажа, разве не ощущаем мы пронзительной, действительно сжигающей боли, исцелить которую могло бы лишь ласковое прикосновение родной, любимой земли. Кто из нас не мечтал перед смертью хоть на короткий миг прикоснуться к России, почувствовать нежное шуршание родной земли хотя бы над собственным гробом? <....> Да, любовь к России, чувство крепкой, неистребимой связи с нею и потому тоска, предельная тоска о свидании горит во всех нас»[20].

Эта психологическая коллизия не раз занимала воображение эмигрантских беллетристов. Герой фельетона Тэффи русский беженец-обыватель не в состоянии найти контакт с чужой реальностью даже в кинозале: «Вечером идут греться в кинематограф. Там хорошо — тепло, уютно, музыка играет. Если очень зазяб, можно два сеанса посидеть — в два-то уж точно распаришься. Следить за экраном трудно. Надписи по-немецки, и скачут так быстро, что Иван Иванович иногда только первое слово разобрать успеет, а они уж и готово.

— Зи, нет, не зи. Фи, Фибер... Что это за Фибер? Фамилия, что ли? Ах, черт, уже и переменили!

Сюжеты запутанные. Анна Петровна, как женщина, более юрка мыслью. Скорее соображает.

— А вот и тетка явилась, — говорит Иван Иванович, выпуча глаза на экран.

— Это не тетка. Это, наоборот, Эльзин жених.

— Жени-их? Ну, теперь-то я и сам вижу, что жених. А то в пальто брюк не видно.

Мелькает, мелькает в глазах. Ноги, слава Богу, тоже согреваются.

— Леденцы не забыли?

— Нет. Вот. Бумажку только не забудь развернуть.

Тепло. Музыка играет тихо, точно в калошах... Надо бы купить, а то сыро. Сколько могут стоить калоши?.. Если за один франк дают тысячу марок... то есть... финский доллар...

— Дзззбан! — грохнул барабан.

— А? Ффу!

Задумался и пропустил. Но показать перед Анной Петровной неловко, что просто задремал.. Лучше свалить все на немцев.

— Какие пьесы у немцев дурацкие! Смотри-ка, почему эта девица в голом виде, будто индуска?

— Так она же и есть индуска! Это ее национальный костюм.

— А почему же она раньше-то в европейском костюме ходила?

— Когда?

— Да когда она на пишущей машинке писала.

— Она? На машинке?

— Ну конечно! Когда еще к ней толстяк с цветами подсыпался...

— Господи! Да ведь это другая пьеса была, комедия. А теперь идет драма из индусской жизни в джунглях.

— Значит, та уже кончилась? Чего же они, дураки, не объявляют как-нибудь поосновательнее... Человек не обязан все сам соображать.

Кончился сеанс. На улицах темно, мокро, от почерневших домов дует. Морской ветер — серой и рыбой пахнет. Удивительная страна — континент, а ветер развели морской. Ху-у-до нам! Ску-уч-но нам!»[21]

Реальность этой «скуки» подтвердил и поэт:

В кинематографе, в тумане,
В мерцанье пепельных древес
Ковбои скачут на экране,
Но скучно нам в стране чудес[22].

Экранный пассеизм

В 1920-е гг. формальное и жанровое обновление киноискусства, смена экранной моды необычайно ускорились и усложнили зрительскую рецепцию. Эволюция не обошла и эмигрантскую аудиторию, однако всем новациям эти зрители предпочитали определенный круг тематических сюжетов, и прежде всего — отечественные фильмы предреволюционного производства. Они удерживали популярность в Зарубежье почти до начала 1930-х гг., но этот успех определялся не художественными достоинствами (к тому времени — архаичными) и не привязанностью русского зрителя к экранным героям прошлого. Старые картины дарили им свидание с собственным прошлым и с утраченной родиной, отправляя пусть в краткое, но заманчивое бегство от реальности: «Зритель переутомлен совре-

менностью. Она утратила для него всякий интерес и не сулит будущего. И он уходит от нее вспять, в глубину истории, к призракам прошлого, когда горизонты всечеловеческого счастья еще не залиты были сплошь человеческой кровью»[23].

Составители кинопрограмм эксплуатировали общую слабость аудитории в своих интересах: «Кто соскучился по родной Москве? Кто хочет испытать радостное волнение? Тот должен непременно посмотреть нашу Матушку Москву в ее зимнем уборе. Вы увидите все знакомые и родные места»[24]. Этот безошибочный рекламный прием использовался повсеместно: «Каждому русскому, любящему свою родину и свою дорогую старушку Москву, рекомендую увидеть эту замечательную картину и хотя бы на час перенестись в свои дорогие по воспоминаниям места»[25].

«Зал Синема “Париж”. Спешите видеть! Только один день демонстрируется русская кинофильма “Умирала цветущая роза”. Драма в 5 частях. Картина разыграна лучшими киноартистами Москвы. Надписи картины на русском языке»[26].

«Не упустите редкого случая просмотреть дивные снимки из прекрасной жизни дореволюционной России и великолепную игру артистов»[27].

«Только еще несколько дней! В последний раз в Риге! По общему желанию публики. Фильма, которая никогда не стареет. Фильма, которую никто не может забыть. Фильма, которую все снова могут смотреть. Новый экземпляр фильмы. Обе серии в один вечер. “У камина” и продолжение ее — “Позабудь про камин”. Драма любви и страданий с приспособленной под фильм русской музыкой»[28]

«Сегодня праздник русского искусства — два шедевра “Русской золотой серии” — “Пытка молчания” и “Истерзанные души”»[29] и т.п.

Читатель уже знает, что в европейской части Стамбула в 1920–1922 гг. работали кинотеатры, чьи программы по большей части составлялись из российских картин[30]. При этом рецепция русских беженцев, составлявших большую часть их посетителей, зачастую не имела ничего общего с увиденным на экране. Спустя годы один из посетителей передал разговор у дверей уже известного нам «Русско-американского синематографа» после просмотра фильма «Немой страж», снятого в ялтинском ателье И. Ермольева.

«Послушайте, чего вы толкаетесь?

— Пардон, же сюи пресса... *

— Что он сказал?

— Он говорит, что он торопится...

— Скажите, пожалуйста, торопится... А мы, что же, нам не надо торопиться? Он думает, что русского беженца можно толкать сколько угодно? Подожди, французская морда, вот вернемся в Россию, так я тебя так толкну, что не только ты, но и вся твоя масонская Франция полетят вверх ногами! Сволочь! Санкюлоты паршивые!

— Да нет, вся эта драма — ерунда. Ну подумайте, возможно ли, чтобы героиня, такая шикарная дама, живущая, по-видимому, в каком-то большом городе, и вдруг имела бы автомобиль с рукояткой. Ведь это же совершенно недопустимо! Даже здесь, в Константинополе, все богатые люди имеют автомобиль со стартером...

* Простите, я спешу (*искаж. фр.*).

— Господа, вы обратили внимание, какая ерунда была, когда их настигла буря? Ну можно ли так безграмотно ставить пьесы? Разве так ставят кливер? А как он крепил кливер? Это прямо надувательство: ставить пьесу с морским сюжетом и не научить артистов управлению парусами!..

— Генерал, а вам нравится?

— Нет, я тоже считаю эту постановку сплошным надувательством. Вы обратили внимание, какая чепуха получилась, когда настала буря? Шлюпка их стоит прямо, а море кругом и весь горизонт поднимается и опускается, то вверх, то вниз. Ну где же это видано, чтобы горизонт качался, а пароход там или шлюпка стояла прямо? Я понимаю, для полной иллюзии море, конечно, сделано искусственное, но ужасно нелепая мысль качать море, а не шлюпку.

— Да нет же, генерал, это снято с качающегося корабля...

— Ну, хорошо, положим. Это так — но все-таки получается надувательство... Только зря деньги берут...

— Да ведь вы-то денег не платили. Вы ведь, кажется, по контрамарке...

— А если и так. Но тогда так и объяви, что это только для контрамарочников, над которыми можно издеваться сколько душе угодно...

— Да вообще, знаете, все тут ерунда сплошная...

— Курабье, симит, юс, пара, юс пара!

— Я тебе такую юс пару покажу, что ты и сам не рад будешь! Чего толкаешься, турецкая морда? Подожди, вернемся в Россию, так я тебя так толкну, что ты и вся твоя мухоеданская Турция полетит вверх тормашками!

Голоса стихают: начался новый сеанс»[31].

Типологически схожим представляется версифицированное описание киносеанса в бессарабском захолустье, причем автор, видимо, следовал за известным мандельштамовским текстом 1913 г.:

Плохой оркестр пиликает «Сорренто»,
А на экране — «Омут жизни»*,
И движется трепещущая лента,
И тяжело вздыхает в черном дама.

Ведь героиню погубил любовник:
Красавец он, но оказался вором.
Казалось, он всех бед ее виновник,
Но общество клеймит ее позором.

Две белошвейки шепчут: «Знай-ка меру,
Тебе весь век румянить и плясать бы.
Не доверяй до свадьбы кавалеру,
Совсем другое дело после свадьбы...»

---

* По-видимому, имеется в виду фильм «Омут» — драма.

Экран живет. Одна в снегу, без шубы
Замерзла героиня у забора.
И замечает тощий франт сквозь зубы:
«Тут есть канва, но нет узора...»

Сеанс окончен. Публика толпится,
И громко обсуждает кино-темы.
И говорит вертлявая девица,
Что глубже и трагичней «Хризантемы»[32].

Героиня газетного фельетона, вдова действительного статского советника Аглая Петровна Бороздина, занесенная беженской волной в убогий Кишинев, «любила картины отечественные — с Верой Холодной, Руничем, Лисенко, Мозжухиным. Их она понимала по мимике, жесту, по движениям губ, угадывая наперед, какая объяснительная к каждой сцене надпись последует. <...> Кассирши кинематографов оставляли в дни "премьер" определенное, излюбленное Аглаей Петровной "крайнее" место в "среднем проходе". И если она почему-либо не являлась на "премьеру", то не только кассирша, но и управляющий, и даже "сам" директор беспокоились:

— Не больна ли "наша генеральша"?

Для самой Аглаи Петровны это посещение "премьер" было, так сказать, заменой былой традиции и утешало ее своим "сходством" с абонементами Мариинского, Александринского и Михайловского театров. Для большей "иллюзии" она этими названиями и окрестила три кишиневских кинематографа, называя: "Орфеум" — Мариинским, "Колизей" — Александринкой, а "Экспресс" — Михайловским... И так жила иллюзиями былого, как старый парализованный генерал в "Розовом домике" Эренбурга[33]. <...> Не только в кругу знакомых, но и в местной лавочке на базаре, в аптеке, куда она часто ходила за липовым чаем, — всюду Аглая Петровна рассказывала, какую она "вчера картину видела". Рассказывала с увлечением, обыкновенно находя "сходство" сюжета с "знаменитой" — обязательно знаменитой — пьесой, на премьере коей она по приглашению знаменитого автора присутствовала 11 октября 1896... И делала это так занимательно, что захватывала слушателей своим рассказом <...>. А этим создавала каждой новой картине рекламу. Директора театров ее так и называли — наша ходячая реклама»[34].

Казалось бы, стойкая привязанность к родному репертуару должна была естественным образом перейти и на советскую кинопродукцию, которая со второй половины 1920-х гг. все чаще появлялась на западных экранах. Однако в этом случае на эмигрантские вкусы влияли идеологические предубеждения. Первые показы советских лент провоцировали шумные скандалы[35], и практически ни одна из них не обходилась без печатных отповедей, авторы которых обсуждали все что угодно, но не художественные достоинства киноматериала: «Советские фильмы — заряд, рассчитанный на двух зайцев: нажить деньгу и пустить гнусно-зловонную пропаганду. Наглость, ложь и жульническая подтасовка волной удушливых газов хлынули с экрана. Все рассчитано на то, что французы одинаково мало знают Россию и до и после революции, а потому верят, что эта страна цели-

ком обязана всем своим прогрессом (начиная с синематографических фильм) исключительно заботам III Интернационала. <...> И несмотря на то что в конце шла художественная фильма по Пушкину "Станционный смотритель" в хорошем исполнении хороших русских актеров (если не считать втиснутых в нее классовых тенденций) — впечатление получилось не только отвратительное, но и оскорбительное, гадкое, обидное[36]. Сидя в зале синема в присутствии большевиков, владеющих и торгующих не только этими фильмами, но владеющих и торгующих нашей Россией, я со всей силой ощутил, как открылись и заныли мои душевные раны, затянувшиеся в период трехлетней моей зарубежной жизни. Ненависть острая, жгучая, невыносимая своей безысходностью поднялась комком к горлу <...>. Я подумал:

— Нет, здесь мы разучиваемся по-настоящему ненавидеть, а ненавидим издали, как-то отвлеченно. Потому что глядим-то на них тоже издали, "через решетку", как на гадюк в зоологическом саду, не ощущая их поганого прикосновения, не вдыхая их удушливого смрада... Зал синема показался мне Советской Россией, а все мы, русские, глядящие на экран, где одна мерзость сменяла другую, при нашем полном непротивлении — советскими подданными, связанными по рукам и по ногам... Ужасно было то сознание, что это происходит во Франции, что Франция признала, приютила этих гадов... А все же я не жалею, что ходил на просмотр советских фильмов. Больше того — если их будут показывать во французских синема, усиленно рекомендую русским зарубежникам пойти посмотреть. Нужно это поглядеть: больно это отвратительно, жутко, но полезно, ибо снимается с сознания и с чувства вот эта самая пленка тихого, обыденного, буднично-уравновешенного и, да простят мне резкость, мещанского в своем спокойствии нашего жития. Как все заклокочет и заноет внутри, так почуешь живую муку истоптанного советскими сапогами нашего народа, что все и личное и партийное пойдет насмарку... <...> Большевики подхлестывают заснувшие наши чувства. Точно ножом полоснет такая вот советская фильма: изнасилованная, оплеванная, истерзанная, взглянет с советской дыбы в самое сердце родная наша Россия»[37].

Маститого писателя возмутила экранная интерпретация отечественной истории, ничем, на его взгляд, не отличавшаяся от рецептов западной «киноклюквы»: «Советская кинематография начинает проникать в Польшу все чаще. В кино "Пан" демонстрируется фильм "Александр II". С точки зрения кинематографической фильма внимания не заслуживает. Снимки слабы и серы, трюки примитивны, сценарий разработан плохо, и его не спасают даже хорошие русские актеры (в списке действующих лиц много известных имен), которым неопытный или просто бездарный режиссер не дает "ни отдыху, ни сроку". К удивлению нашему, в этой фильме — как-никак российского происхождения, не обошлось и без "развесистой клюквы": очаровательны балетные хороводы в деревне, хороши и русские мужички, превратившиеся в оперных пейзан, с благообразно расчесанными власами, в чистых, белых рубахах до колен и в кучерских поддевках. <...> Александр II, во всяком случае, — один из лучших представителей императорской России, превращен в беспросветного изверга, исключительно поглощенного зверским преследованием героев революции. Этот "ужасный тиран" движется как автомат, проявляя признаки жизни только свирепым вращением белков. Конечно, от всей эпохи великих реформ остался только эпизод кровавого усмирения восставших (по неизвестной причине) крестьян. Звероподобные жандармы топ-

чут конями благообразных мужицких патриархов, подносящих хлеб-соль, и палят по мирному хороводу пейзан. Имеется еще, конечно, изверг-помещик, ни с того ни с сего сдающий жениха-крестьянина в солдаты, а невесту берущий "в горницы".

Вообще, вся эта, с позволения сказать, пошлятина — одно сплошное нагромождение кровавых ужасов, перемешанных с картинами придворных празднеств. После каждого "ужаса" ни к селу ни к городу следует надпись — "а в это время во дворце" — а затем показывается то дворцовый бал, то спектакль в Эрмитажном театре. Все это до такой степени нарочито, что даже не получается впечатление контраста, а остается просто так, ни к чему. Уж очень совдураки старались поразить мир ужасами "эпохи мрачного деспотизма". Старались, старались и перестарались, как всегда! <...> Интересно отметить следующее. Большевики, сбывая фильму в Польшу, вероятно, очень рассчитывали на недобрые чувства поляков к царизму вообще и к Александру II, в частности. Но поляки оказались хитрее: фильма заканчивается польской надписью, приблизительно такого содержания: "Да, ужасен был кровавый гнет самодержавия, тяготевший над Россией, но теперь там царит еще более ужасная и кровавая тирания большевицкой ЧЕКА". Эта надпись, словно мокрым рядном, прихлопывает всю эту агитационную затею большевиков. Да, тщетно, тщетно стараются красные палачи отыскать себе оправдание в прошлом, каково бы оно ни было. Их злодеяниям, их зверству все равно не найти ни подобия, ни оправдания»[38].

Несколько лет спустя советский фильм «Мертвый дом» дал новую пищу для сопоставлений: «Кого могут привести в содрогание картины сибирских тюрем восемьдесят лет назад, когда все знают современные картины большевистских застенков? Кого приведут в ужас пошлые разговоры Достоевского с генералом Дубельтом, когда мы знаем, что такое тамошние допросы, длящиеся иногда более полусуток? Да, большевистскому режиссеру не нужно было много *воображения*, чтобы "восстановить" подобные картины: их можно было без всякого усилия "воображения" рисовать *с натуры*. <...> Больше всего удручает в этой картине не искажение, не то, что некоторые хотят охарактеризовать как "тенденцию", — нет, все это слишком громкие слова, а настоящее имя всему этому — *убогость* мыслительная, какая-то *нищета* пошлости. Пусть провозглашают, что с "октября" началась настоящая жизнь — умственная, духовная и иная, но к лучшим страницам литературы нашей, нашего умственного прошлого, нашей поэзии пусть не прикасаются, и от эстетики прошлого — *руки прочь!*»[39]

Судя по этим и множеству других отзывов, советский кинорепертуар оказался самым принципиальным разделительным фактором между эмигрантской и западной аудиториями. Если последнюю привлекали непривычная эстетика и новизна формальных приемов новой киношколы, через призму которых она выстраивала свои представления о советской цивилизации, то первые в большинстве своем искали в этих фильмах знаки подлинной «России, русских людей, русского крестьянина, русский снег, русскую слякоть» с тем, чтобы «еще раз — издали — поклониться русской земле и русскому человеку»[40].

Вот почему они больше всматривались в мельчайшие детали антуража и натуры, а не в игру актеров и замысел постановщиков: «Просмотр закончился. Толпа медленно расходится из театра. Вокруг возбужденная русская речь. Всем хочется обменяться впечатлениями, всех взволновала "Деревня греха". <...> Откуда же эта взволнованность русского

В жизни и на экране.
Карикатура MAD'а <Михаил Дризо>.
(Последние новости (Париж). 1936. 15 мая)

зрителя? Это — бесконечное хлебное поле с колосом выше человеческого роста, с косцами и бабами, собирающими хлеб в копны; свадебный поезд, которому деревенская молодежь преграждает путь, требуя выкупа за невесту; неуловимое дыхание России, которым веет от унылого проселка, от брода на реке, от костлявой клячи, запряженной в соху, от разложенных на траве для сушки домотканых холстов — словом, от всего, чего при всем желании и громадных затратах нельзя создать здесь, за границей при постановке "русских" фильм»[41].

Неистощимый интерес эмигрантов к советской «кинонатуре» был сродни болезненному вуайеризму, и эта предосудительная слабость требовала идеологических обоснований: «Советские фильмы интересуют русских эмигрантов. Это совершенно понятно. Любопытством двигают два мотива: во-первых, русский заграничный житель рад увидеть пейзаж, кусочки подлинной русской природы, а не "липу", снятую под российский ландшафт на похожей по внешним очертаниям среднеевропейской равнине для надобностей кинематографической инсценировки русской жизни. Во-вторых, заграничный русский не без оснований рассчитывает подглядеть на экране невольно от снимателей проскользнувшее туда явление современной русской жизни, иногда случайно запечатлевающееся даже в вымысле сценариста. Совершенно с той же целью мы читаем советскую беллетристику, вычитывая оттуда ценные сведения, тщательно скрываемые чекистами, управляющими теперь Россией. Самый посредственный беллетрист нередко бывает незаменимым соглядатаем, подмечающим подоплеку истинного положения и сообщающим ключ к его расшифровке»[42].

Вместе с тем «к фильмам советского производства у эмигрантского зрителя не может не быть настороженного отношения. Слишком хорошо мы знаем, как широко пользуются нынешние хозяева России всеми способами и видами пропаганды, слишком много видели мы бездарных "агиток", слишком беззастенчиво по приказу начальства большевицкие режиссеры обращаются с исторической правдой»[43].

Восприятие кино поколениями эмигрантов — старшим и молодыми — во многом было сходным. Бывший берлинский скаут вспоминал: «И царь, и Родина, и православие существовали в качестве своего рода духовных ориентиров, однако все эти ориентиры — за исключением веры — безвозвратно канули в прошлое. Идеалов этих нас лишили злые большевики, которые по неким совершенно необъяснимым причинам умудрились выиграть вой-

ну, хотя они явно были "плохие", а белые были — "хорошие", "наши". Они разорили волшебную нашу Россию, и нам из-за них приходится теперь жить на положении парий в чужой стране, которая совсем нам не рада. Мы верили в это всей душой, потому что хотели верить. Россия казалась некой сказочной страной, невообразимо далекой, которая живет теперь своей несчастливою жизнью без нас и безо всякого нашего участия. Большевики, так сказать, приговорили нас к бессрочному изгнанию, безо всякой надежды вернуться к нормальной человеческой жизни с нашей, пусть состарившейся и доведенной до полной нищеты, но все-таки любимой "госпожой". Я любил мою Россию от всей души, со всею страстной силой юношеского сердца. Несчастная эта любовь без всякой надежды на взаимность преследовала меня долгие годы <...>. Ностальгия, безнадежная, изматывающая, никак не давала мне покоя. И я никак не мог найти рационального объяснения ни этой боли, ни тому восторженному, возбужденному чувству, с которым я слушал русские песни, смотрел русские фильмы <...>. Умом я понимал, что все эти песни, все эти фильмы фальшивы насквозь (в самом прямом смысле слова) и сознательно рассчитаны на промывку мозгов, в том числе и таким, как я. И все-таки я продолжал искать в них свое, истинно русское — и продолжаю до сих пор»[44].

При всей этой сложной и отчасти запутанной психологической подоплеке эмигрантский зритель сразу и без труда читал экранные знаки, непостижимые для западных советологов. Так было, например, с хроникальным отчетом «Процесс Промпартии» — первой советской звуковой картиной, попавшей в американский прокат в начале марта 1931 г. Ее зрителями были преимущественно жители русского Нью-Йорка[45], легко распознавшие театральную природу судебного действа: «Только просмотрев этот фильм, вы можете вполне ясно представить себе, с какой тщательностью процесс этот был инсценирован, как хорошо были разыграны все роли и как прекрасно были использованы для этой цели все достижения немого и звукового кинематографа... Если рассматривать процесс с этой точки зрения, то фильм этот надо признать одним из самых интересных и грандиозных. Только правительство, не считающееся ни с какими затратами, когда дело идет о пропаганде, может позволить себе затраты, требующиеся для такого рода инсценировки»[46].

К середине 1930-х гг. непреходящая ностальгия до некоторой степени примирила эмигрантов с экранной «советчиной»: «Признаться, каждый раз идешь смотреть советский фильм не без волнения. Пусть там, в архибуржуазном Холливуде — американская техника, великолепие актерского искусства, премированная красота, а тут как раз техника не на высоте и подрезает крылья фильму агитка. Но ведь это русские облака плывут на экране»[47].

Зачастую эмигрантская рецепция фиксировала мельчайшие смысловые нюансы, которые, очевидно, зритель метрополии считал несущественными. Вот что, например, записал в дневнике русский зритель из Тяньцзина 1 апреля 1932 г.: «Сегодня посмотрел "Путевку в жизнь". Советская картина, рисующая эпопею борьбы с детской беспризорностью, произвела на меня огромное впечатление. Впервые в жизни слушал я русский звуковой говорящий фильм. Речь можно было слушать весьма явственно. Послушал, как поют русские соловьи и квакают русские лягушки. Технически картина выполнена хорошо. В театре было полно»[48].

Один из критиков не без гордости признавался читателю, что всегда отделял «политический фарш фильма от его технических качеств. Я отделяю русских талантливых художников и мастеров, работающих над фильмами, от заказчиков и от власти, пользующих-

ся фильмом для особых целей, с искусством не имеющих ничего общего. Можно только пожалеть, что эти талантливые художники и мастера вынуждены работать на власть, а не для искусства, и притом на власть, рассматривающую всякое искусство как заманивающий в притон красный фонарь над воротами. Легко себе представить, что дал бы российский экран, освобожденный от большевицких пут!»[49]

Не меньшим, чем советская кинопродукция, раздражителем эмигрантской рефлексии были «русские» картины, в изобилии производившиеся европейскими студиями. Вопиющее несоответствие образов «киноклюквы» национальному быту, культуре и элементарной исторической правде искренне возмущали зрителей Зарубежья: «Не странно ли, что в нашей русской драме иностранцы замечают только ночные кабачки, только водку, икру и красный борщ со сметаной?.. Я не понимаю, как не стыдно не заметить сотни тысяч русских людей, стоящих за французскими станками на французских заводах, и выхватить из этого моря русских страданий, русского унижения и русского горя только кабак, только икру и старого русского князя “Колокола Ивановича”? Это тем более удивительно, что ведь и французы в свое время пережили эпоху эмиграции и знают, по крайней мере по преданию, как горек хлеб изгнания»[50].

Посвященные в кинозакулисье обозреватели заранее предупреждали соотечественников о новых экранных опусах: «Можно думать, что новый фильм Бернара будет антирусским и, кроме того, явится образцом “развесистой клюквы”. <...> Все попытки уменьшить “клюкву” натыкаются на твердость заранее изготовленного сценария и на соображения “сценического эффекта”. Поэтому — вельможи едят руками, русские солдаты отдают честь по-французски, мрачные палачи и пытки превращают екатерининский просвещенный Санкт-Петербург в варварский застенок средневековья. Нужно ли говорить, что “Княжна Тараканова” Р. Бернара бесконечно далека от истории!»[51]

Особую неприязнь вызывали голливудские поделки, нередко доводившие «русского зрителя до белого каления»[52]. Парижский эксперт с горечью констатировал, что «теперь картины “русского” содержания сыплятся как из рога изобилия. И одна другой беспардоннее и невежественнее рисуют наши нравы, быт, нашу культуру и общественность. Что ни картина — то шедевр развесистой клюквы, что ни выпуск — то злое, грубое издевательство над нашим прошлым. Американцам, а за ними и всей европейской публике, эти фильмы нравятся: в них много колорита, “экзотики”, много новых популярно изложенных сведений об этой странной стране льдов, белых медведей и великих князей. Великолепные декорации, имена лучших режиссеров, игра первоклассных артистов — все это еще усиливает интерес к этим постановкам. Остановить этот поток грязи, льющийся из самых крупных кинематографических студий Америки на русских варваров — некому[53]. Поднять свой авторитетный голос на защиту нашей истории, литературы, цивилизации — не решится никто, если бы и смог, ибо (и это самое больное, самое странное для нас) — эти картины ставятся не только при участии многих русских кинематографических любителей и артистов, но и под руководством русских наблюдателей»[54].

Кинокритику вторил лондонский зритель: «На тему о фильмах из русской жизни, в особенности когда они касаются России недавнего прошлого, нельзя писать без огорчения и возмущения, до такой степени фильмы эти... бездарны и невежественны по форме и

тенденциозны по содержанию, особенно если любовная фабула развивается на политической канве. Как автор, так и режиссер обычно дают более чем разнузданную волю своему воображению об ужасах "царизма", о беспутстве "принцев", о жестокости казаков, о подкупности чиновников и т.п. Фильмы эти неизменно представляют целые леса "развесистых клюкв ". <...> Каждый раз покидаешь кинематограф, давая себе обещание не возвращаться. Но реклама делает свое, и вновь тянет в уютный темный зал лондонских кинематографических театров»[55].

Особенно раздражала критиков «киноклюквы» участие в ней соотечественников: «Почему заграничным русским постановкам не хватает того художественного реализма, которым отличаются советские фильмы, почему здешние фильмы почти всегда нестерпимо условны с бытовой и исторической точки зрения? Конечно, легко можно понять, в каких трудных условиях приходится работать зарубежным русским режиссерам. Ведь в их распоряжении нет тех богатейших бытовых и исторических музеев, которые имеются к услугам работников из Госкино, и того огромного людского материала, из которого есть что выбрать. Но все-таки мы смеем предполагать, что некоторая доля вины лежит и на режиссерах. Она заключается в недостаточной художественной продуманности, в легкомысленном отношении к русской действительности и невнимательном отношении к русским аксессуарам. <...> Бывает и так, что большие и трагические события русской истории просто превращаются в веселый фарс. При большем внимании и большей серьезности в постановках можно было бы избежать таких недочетов. <...> С американских постановщиков и взятки гладки, но от русских режиссеров мы вправе требовать более серьезного отношения к делу и большего внимания к нашей исторической и бытовой правде. А если приходится эту правду искажать до неузнаваемости, то не лучше ли совсем отказаться от подобных постановок?»[56]

Те же, кто был причастен к созданию «русских» фильмов, знали, что особенности их производства были куда более драматичными, чем это казалось со стороны. Описывая подневольное ремесло консультанта «русских» кинопостановок, знаток дела генерал Александр фон Лампе[57] отмечал: «Бывают очень часто случаи, когда содержание поставленной пьесы очень разнится от основного манускрипта <т.е. сценария>, так как именно в этом многие режиссеры видят свое творчество. И при разворачивании содержания манускрипта могут быть случаи очень трудного положения консультанта, с трудом добившегося того, что его наняли для данной работы, так как конкуренция велика, а русских фильмов мало (особенно теперь). Приведу примеры, которые знакомы мне по собственному опыту. По манускрипту отец, генерал, заинтересовывается девушкой, которую любит его сын. Не зная о любви сына, генерал пытается обнять и поцеловать девушку... Ничего особенно предосудительного в этом манускрипте нет. Бывает, что и генералы увлекаются... Но режиссер поставил этот "поцелуй" так, что помешавший генералу денщик застает девушку на диване, с сильно поднятым платьем, а самого генерала с полурасстегнутым сюртуком и даже более... Словом, картина неудавшегося насилия. Я остановил работу, что само по себе большая дерзость, и доказал режиссеру, конечно, не то, что русские генералы редко позволяли себе что-либо подобное, а то, что по ходу пьесы характер генерала не таков, чтобы так увлечься. Режиссер меня послушался, чем я сам был поражен. Но это был режиссер-итальянец, очень прислушивающийся к мнению консультанта, — немецкий режиссер наговорил

бы только дерзостей и сделал бы по-своему. <...> Ушедший до конца контракта консультант кончает свою деятельность навсегда и, конечно, отвечает по суду по содержанию контракта. Приведу еще случай, который сейчас может случиться: у меня идут переговоры о консултировании пьесы, по содержанию которой германский шпион во время Великой войны шпионит при содействии влюбленной в него жены русского генерала — немки по происхождению. По пьесе генерал замечает предательство жены, нарочно устраивает так, что шпион получает заведомо неверные сведения и передает своим. Через некоторое время генерал его разоблачает, и шпион несет законную ответственность. Все терпимо. Но что будет, если по ходу пьесы режиссер передаст героическую роль разоблачителя не генералу, а кому-нибудь из левых деятелей — положение будет трудное!

Отказаться до начала — значит отказаться от работы, которая, вероятно, будет непредосудительна, отказаться во время работы, если она изменится по условиям, — значит подвергаться ответственности по суду и остракизму по неписаным законам и навсегда потерять и то, что затрачено и вложено в дело, — у меня лично собрано около 4000 русских рисунков и портретов и ряд иллюстрированных изданий! Конечно, есть один определенный выход — не заниматься этим делом вообще. Но жить и пользоваться заработком, чтобы вести наше же военное дело, — чем-то надо! Положение получается очень трудно разрешимое. Я лично в прошлом и настоящем, учитывая, что в каждой пьесе всегда есть какое-либо большое или малое “но” или быть может, поставил себе раз и навсегда за правило отказываться от того, к чему стремятся все консультанты: от упоминания моего имени на экране. Я лишаюсь необходимой рекламы моего труда, но зато гарантирую себя от неприятных случайностей. <...> Я отказался (и не жалею об этом) от консультации фильмы с Распутиным. Вместо меня наняли русского профессора-еврея[58]. Как ни малы вообще возможности консультанта, все же я не сомневаюсь, что при моей консультации вся пьеса была бы чище и правдоподобнее, чем при консультации этого “профессора” — хотя бы потому, что я бы приложил все усилия, чтобы ослабить тенденцию, а он всеми мерами ее усилил[59]. С точки зрения моей лично осторожности я был прав, что отказался, с точки зрения вообще русского дела, быть может, это и было ошибочно»[60].

Следует отметить, что при общей декларируемой нелюбви кое-кто из эмигрантов умудрялся эксплуатировать спрос на «киноклюкву» в свою пользу: «Чуть ли не во всех парижских студиях сейчас крутят “русские фильмы” <...>, и есть люди, умеющие использовать создавшееся положение. Есть человек, который занимается только тем, что регистрирует в союзе авторов всевозможные названия русских фильмов на свое имя. Оказывается, человеку этому, никогда в жизни не написавшему и десяти строк, принадлежат права на “Бориса Годунова”, “Мертвый дом”, “Метель”, “Капитанскую дочку” и т.д. Делается это чрезвычайно просто: нужно зарегистрировать название и 5 первых строк сценария — остальное можно и не писать... Стоит это всего несколько десятков франков. Затем, когда какой-нибудь режиссер хочет ставить русский фильм по Пушкину, Достоевскому или Гоголю, оказывается, что “все права” на выбранную вещь уже закреплены за господином X...

— Купите мой сценарий, — предлагает X режиссеру.

Не беда, что сценария не существует. Режиссер заплатит двадцать или тридцать тысяч франков предприимчивому коммерсанту. Ему принадлежат всевозможные названия

"русских" фильмов — "Эй, ухнем!", "Волга-Волга", "Гусары-усачи", "Я вас катаю, барин", одним словом, все что угодно. X процветает»[61].

Кажется, нам удалось обнаружить след последней предвоенной французской «киноклюквы»: «Одна из парижских кинематографических фирм приобрела сценарий "из русской жизни". Сюжет вкратце сводится к следующему. Русский царь встречает в метель у дворца удивительную красавицу, похищает ее и прячет у себя во дворце... Как на беду, начинается революция. В красавицу влюбляется чекист. В последнюю минуту он получает приказ: арестовать и расстрелять бывшую любовницу царя. Любовь побеждает чувство долга. Он инсценирует расстрел, прячет живую красавицу в гроб и... отправляет его за границу. Последний эпизод — в парижском ночном ресторане, где она поет цыганские романсы. Будем с нетерпением ждать выхода этого фильма на экран»[62].

Возвращаясь к рецензентам, можно предположить, что их негодование вызывали не столько сами фильмы, сколько их популярность у эмигрантской публики. Косвенным образом это предположение иллюстрирует, например, эпизод из романа «Тяжести». Его автору Б. Темирязеву были одинаково хорошо известны нравы кинематографического мирка и вкусы его поклонников, так что едва ли случайно отправил свою героиню в парижский кинотеатр на просмотр «русского» фильма. Ее эмоции экспонированы через иронический взгляд повествователя, но переданы психологически достоверно: «Мурочка плакала слезами горечи и умиления: так плачут женщины, читая "Анну Каренину" и узнавая в ней собственные черты, собственные чувства. Тревожная судьба племянницы царя, бежавшей от террора, казалась Мурочке ее личной судьбой, — ведь для того, чтобы коснуться людских сердец, для того, чтобы вызвать слезы — совсем не надо быть Толстым или Бальзаком, достаточно быть Жиркиндом*. Женщины плакали в черной зале, и, когда зажегся свет, они еще держали платки у глаз и сочувственными, понимающими взглядами встречали друг друга. Племянница царя так же любила и так же заблуждалась, как все эти женщины, как Мурочка, как Анна Каренина; произведение Жиркинда было даже полнее и человечнее толстовского, потому что страдания царской племянницы вознаграждались заслуженным счастьем: через всю человеческую жизнь проходит мечта о награде — от школьного похвального листа до блаженства в загробном мире. <...> Мурочка плакала, видя себя на экране, плакала над своей судьбой, как плакали другие женщины в темной зале кинематографа, и их слезы падали чистой монетой на текущий счет Жиркинда в Лионском Кредите. Мурочка тихонько всхлипывала, вспоминая свою жизнь»[63].

Со временем отвращение эмигрантов к «киноклюкве» притупилось, а ламентации на ее счет перешли почти в академическую тональность. Комментируя очередной перл, парижский обозреватель с горечью констатировал, что «русские дела обратились в излюбленную бутафорию мирового экрана. Из русской истории, русской литературы черпаются сценаристами сюжеты, русские фигуранты дают массы, русские мелодии — звук... Русская ткань оказалась самым удобным материалом для кинематографических закройщиков и самым привлекательным зрелищем для всех частей света[64]. В некоторых случаях для внедрения правильного представления о русском быте и событиях такой спрос на все русское

* Персонаж романа — сценарист.

Программа съ 20 по 26 Января:
EXCELSIOR 23,-r. Eugène. Varlin.
1) Побѣдить или умереть (шумный успѣхъ театра Парамоунтъ)
2) Аттракцiоны.
SEVRES-PALACE, 80-bis r. le Sèvres
1) Трамель "Тайна Эйфелев. башни" (2-я ч.)
2) Бастеръ Китонъ "Изъ любаи къ спорту"
CHANTECLER, 76. av. de Clichy.
1) Ник. Римскiй "Шассеръ отъ Максима".
2) Масистъ. "Гигантъ горъ"
ST-CHARLES, 72, rue St-Charles.
1) Масистъ. "Гигантъ горъ".
2) M-lle Жозеттъ—моя жена (Долли Дэвисъ)

Рекламный анонс кинотеатров Л. Сирочкина. Париж. 1927

можно было бы считать настоящим бедствием, так как выковывается штамп не только фигур, но создается своеобразная кинематографическая история России, ожидающая еще своего бичевателя-сатирика. Сложная государственная и культурная миссия старой России обращена в какую-то посланную с неба кару»[65].

При этом малейшие знаки сочувствия, продемонстрированные западными кинематографистами по отношению к эмигрантам, вызывали ответное чувство: «Самовар, балалайка, русский кабачок, "Выпьем мы за Ваню, Ваню дорогого", страшный папиросный дым, причем русские курильщики изображаются и в больших планах, и в малых, и в общих — в этой картине, можно сказать, собраны в один букет все банальные изображения русских, которые уже давно, кажется, могли бы набить оскомину. Но вот что хорошо и за что многое не замечаешь в этой картине: русские эмигранты изображены в ней с искренней симпатией, а все русское, даже самое банальное и затасканное, изображено с приятностью. Поэтому картину и можно посмотреть»[66].

Редкие исключения возникали также из-за вкусовых различий «столиц» и «провинций» Зарубежья. Зимой 1929 г. неожиданный успех в Харбине имела германская мелодрама, получившая в местном прокате название «Тени минувшего». До того она прошла совершенно незамеченной по европейским экранам, но для русских харбинцев в ней «под волшебным голубоватым лучом оживает полотно, и на нем роятся тени недавнего прошлого, заставляя с новой силой переживать трагедию России»[67]. Успеху картины, по-видимому, способствовало то, что постановщик включил в нее кадры подлинной «царской хроники», вызвавшей у зрителей прилив искреннего национального чувства. По описанию, «аплодисменты переходят в овацию, когда на экране вырастает легкая, такая далекая и значительная тень императора. Широкоплечий крупный мужчина горько плачет, давясь и всячески стараясь, чтобы не слышно было его слез. <…> Театр в сплошном водовороте рыданий, бешеных хлопков и даже срывающихся то тут то там криков "Ура". Теперь уже все ощущают себя в обстановке совершенно необычных переживаний.

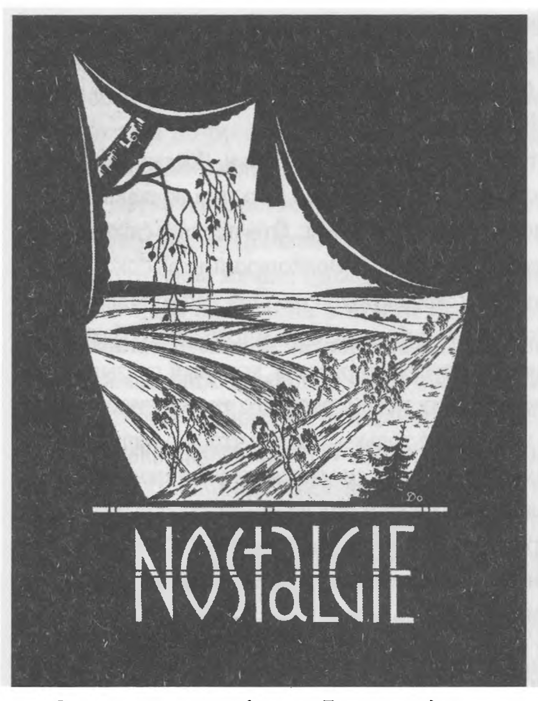
— Вот это картина, которую действительно обязан посетить каждый русский человек… — говорит рослый студент, обращаясь к своей спутнице»[68].

Фантазиями на темы истории старой России и причины ее крушения сюжеты «русских» картин не исчерпывались — некоторые описывали эмигрантов, позволяя прото-

Рекламная афиша кинотеатров «Модерн-Палас», «Гигант» и «Ориант». Харбин. 1929 (Частное собрание)

типам взглянуть на себя чужими глазами. Осенью 1921 г., в разгар международной дискуссии о послевоенном беженстве в Европе на экраны вышла шведская игровая картина «Изгнанники». Режиссер Мориц Штиллер не скрывал сочувствия к героям своей мелодрамы, однако его трактовка российской трагедии была встречена эмигрантами холодно: «На этот раз Штиллеру изменило его художественное чутье и такт. Не говоря о содержании картины, созданной на “злободневные” русские темы, с бегством из России княжеской семьи, с политическими заговорами и неизбежными студентами-революционерами, с выстрелами и судебными процессами, все это подается без разбора и знания быта, отсутствует к тому же художественность выполнения»[69].

Через несколько лет германская мелодрама «Тоска по родине» представила жизнь соотечественников с большей достоверностью: «Фильм повествует о жизни русской эмиграции в Париже. Русские пансионы, ресторанчики, кабаре — вереницей, один за другим проходят перед глазами. Более состоятельная часть эмиграции, проживая последние деньги, вырученные с продажи драгоценностей, живет в хороших пансионах, посещает русские вечера, дабы забыть на них под родные мотивы всю горечь пребывания на чужбине. Но небольшой запас драгоценностей подходит к концу... Воле поневоле <так!> приходится ютиться в грязных меблированных комнатах и встречаться за стаканом чая в дешевых ресторанчиках. Молодая княгиня Трубецкая, потеряв в Париже отца, потеряв полное доверие к окружающим ее людям, прожив последние бриллианты, —



Рекламный плакат фильма «Тоска по родине». Неизвестный художник. Париж. 1928

близка к самоубийству. Иван, бывший управляющий имения ее отца, охваченный безысходной тоской по родине, приходит к ней в трудную минуту на помощь, и оба, невзирая на опасность предпринятого путешествия, уезжают назад в Россию»[70].

После премьеры анонимный зритель с удовлетворением заметил: «Горький опыт научил нас не ждать ничего хорошего от фильмов “из русской жизни” в иностранной постановке. Их отличительная особенность — ужасающая безграмотность, и разнятся они только процентным содержанием этой безграмотности. И вот “Тоска по родине” совершенно неожиданное, едва ли не единственное, а потому сугубо приятное исключение из печального правила»[71]. Рецензент же с особым удовольствием указал, что «успеху фильма содействовали хорошие статисты — более или менее видные члены русской колонии — другая часть сидела в зрительном зале и в соответствующих местах проливала немало слез»[72].

Картина приятно удивила и русских парижан: «На экране картина из жизни русских беженцев в Париже. Зал наполовину занят теми же русскими. “Смотрят себя”. В патетических местах были слезы, кое-кого пришлось увести... <...> Ничего режущего русский глаз нет. Видимо, к картине отнеслись внимательно. <...> Не перешли через край в воспроизведении русской столовки с ее голодающими клиентами и русского кабаре с шикарной публикой. <...> Большое движение в публике вызвала сцена воспоминаний старика — генерала-эмигранта: императорский смотр войск, блестяще переданный. Весь зал зааплодировал, когда взвился под залпы пушек русский государственный флаг»[73].

Волей обстоятельств этот фильм оказался и визуальным коммуникатором: один из русских берлинцев, переселившийся в Бразилию, сообщил друзьям в Европе, что «видел фильм берлинской продукции. Среди статистов узнал знакомых. Пережил несколько приятных минут, словно вдруг встретился с приятелями на чужбине»[74].

Звуковое кино внесло новые смысловые оттенки в эмигрантскую рецепцию и, прежде всего, обострило ее слух[75]. Поводов для этого западный кинематограф, активно эксплуатировавший русскую тему, дал немало[76]. Парижского зрителя германской картины «Двенадцать разбойников (Кудеяр)» Георгия Азагарова, например, более всего заинтересовал ее пролог: «Фильм <...> неожиданно открывается прекрасно звучащим русским хором “Господу Богу помолимся, древнюю быль возвестим...” Не сразу показывается на экране

знакомая маленькая, неверно-подвижная фигура дирижера. Это — Сергей Жаров, известный руководитель хора донских казаков. Далее вырисовывается и весь хор. Взмах руки — и солист запевает: “Было двенадцать разбойников, был Кудеяр удалой...” Публика в театре “Клиши-Палас”[77] единодушно рукоплещет»[78].

По этой же причине русского зрителя заинтересовал и фильм «Княжеские ночи» Марселя л’Эрбье. Накануне премьеры было специально объявлено, что «вся вокальная часть картины (соло, хоры, крики толпы) выполнена на русском языке. Это первый случай появления фильма, сделанного в Париже, на русском языке»[79]. С. Волконский невысоко оценил художественные достоинства картины, но отметил эффектный симбиоз национального колорита с западными стереотипами «русского»: «В этом фильме есть много захватывающего. Но самое захватывающее — это изображение того русского развала, который сказывается в картинах пляски, песен и попоек; это клочки русских песен, русского творчества, русских обычаев, которые вызывают в нас щемящее чувство не только потому, что это наше родное, но и в силу того торгового характера, с каким все это преподносится полупьяным иностранным миллионерам в рамках ложного веселья. Много горечи под видимой удалью, много нищеты под этой роскошью. Эта скрытая сторона, которой “гордый взор иноплеменный” не видит, нас волнует глубоким волнением невысказанных оскорблений, и каждый взрыв смеха и восхищения больно ранит русское сердце. Эта смесь близкого, родного с чуждым, далеким обычаем, это обесценение ценностей, потопленных в пошлости, — это есть одна из форм того послевоенного и послереволюционного вырождения, которое отлично представлено Кесселем в его романе[80] и очень ловко в картинной краткости изображено в фильме»[81].

Фильм «Белый дьявол», поставленный Александром Волковым по мотивам толстовского «Хаджи-Мурата», был творческим дебютом в звуковом кино Ивана Мозжухина. Несмотря на то что от литературного оригинала в картине не осталось почти ничего, русским берлинцам она понравилась, и в немалой степени — благодаря аудиоряду: «Успех вчерашней торжественной премьеры был бурный и настоящий. А. Волков и И. Мозжухин много раз выходили на сцену, но снова и снова раздавались крики: “Мозжухин! Волков!” Успех заслуженный. Картина сделана превосходно, поставлена с присущим Волкову великолепием, размахом и легкостью. Технически отлично удалась и звуковая сторона, превосходна передача песен в исполнении хора донских казаков, могучий гул колокола и в особенности — сцена пасхальной заутрени, в которой достигается значительное единство слухового и зрительного впечатления»[82].

Эта сторона кинопостановки понравилась и строгому парижскому критику: «Звуковая часть интересна. Разговоров нет, но есть кавказская музыка, есть солдатские хоры, и есть “Славься, славься” в виде народного гимна, и есть “Христос воскресе” в картине, изображающей пасхальную заутреню, наконец, есть и пальба. Все это жизненно, с отличными изменениями настроения. На <печатной> программе значится хор Жарова — тут понятны всякие разнообразия»[83].

В начале августа 1930 г. на берлинский экран вышла звуковая картина «Прощание», в которой участвовали русские актеры. Один из них обратил на себя внимание репортера: «Бритая верхняя губа, острая бородка, выступающая верхняя челюсть, быстрые глазки; старомодная элегантность, великолепный мундштук и ароматнейший русский ак-

цент. Словом, интересная “натура”... Герой картины, изображающий русского и “звуко-киноговорящий” по-русски, укрылся под краткой кличкою “Мик”. Мы без труда разгадали этот псевдоним. К сведению историков кино: первым человеком, заговорившим с берлинского экрана по-русски, был К. Миклашевский, известный литератор, автор популярного труда об итальянской “Комедиа дель арте”»[84].

Несколько лет спустя эмигрантской публике пришелся по вкусу германский фильм «Москва — Шанхай» Пауля Вегенера: «Русский зритель, который идет смотреть фильм из русской жизни, гораздо требовательнее иностранца. Ему мало, чтобы фильм был хорошим: надо еще, чтобы в нем не было “клюквы”, чтобы несуразности, не замечаемые иностранной публикой, не коробили его. С фильмом “Москва — Шанхай” случилось другое. Если кто-либо и склонен будет обвинить эту историю в неправдоподобности и мелодраматичности, то именно зритель-иностранец; русский же отлично чувствует и понимает, насколько фабула фильма соответствует подлинным условиям жизни русской эмиграции. <...> По-видимому, режиссер привлек в качестве консультантов лиц, прошедших в России всю гражданскую войну. Иначе откуда иностранец мог знать про эти переполненные поезда с гроздьями солдат, висящих на подножках, с детьми, которых передают в вагоны через разбитые стекла?»[85]

Многим картина показалась близкой по своим идеологическим обертонам: «“Москва — Шанхай” — настоящий эмигрантский фильм. Вышел он из рук немецких авторов, проникнутых симпатиями к русским националистам. Это видно по всему. Прежде всего, ненавистью пропитано все, имеющее отношение к русской революции и большевикам. Большая русская фигурация и участие донского хора Жарова в многочисленных песнопениях. Мы присутствуем при светлой заутрене в Шанхае. Снимки сделаны, по-видимому, в Германии, с натуры, с настоящей заутрени <...>. Это лучшие места фильма: торжественно исполняется донцами “Коль славен”. <...> Нам показывают сцену чествования председателя русской эмигрантской колонии: ему подносят кубок с шампанским и говорят маленький спич. Этого председателя колонии с бакенбардами мы, право, где-то видели — он снят с натуры!»[86]

Правдоподобие сюжетных коллизий и человеческих характеров в таких картинах у многих, по-видимому, вызывало желание новой встречи на экране. Об этом, во всяком случае, свидетельствовал зритель уже знакомого нам фильма, поставленного Алексеем Грановским: «Персонажи “Московских ночей” — наши старые знакомые. Мы знали их в России, мы тысячи раз встречали этих сестер милосердия, этих молодых и элегантных прапорщиков, размашистых купцов, опасных и соблазнительных авантюристок, бродящих вокруг секретных шкафов генеральных штабов и контрразведок. Возвращаясь домой после первого представления <картины>, я окликнул такси, за рулем которого сидел бывший русский офицер, один из тех офицеров, которые так мастерски выведены Грановским в “Московских ночах”. И я невольно подумал о дальнейшей судьбе героев этого фильма. Может быть, нам покажут когда-нибудь на экране его продолжение — героев “Московских ночей”, заброшенных в Париж? Что осталось от миллионов Брюхова?* Должно быть, он по-прежнему занимается делами, но уже помельче, ходит по воскресеньям в церковь на рю

* Здесь и далее перечисляются герои картины.

Русскій эмигрантъ на экранѣ.

NOSTALGIE

NOSTALGIE

MAD

...и онъ же въ жизни.

Экран и жизнь. Карикатура MAD'а <Михаил Дризо>.

(Иллюстрированная Россия (Париж). 1928. № 11)

Дарю, ест борщ с кулебякой и при этом испытывает тоску по родине и мечтает о создании в Париже волжского землячества... Капитан Игнатов, должно быть, колесит по Парижу в своем красном такси или служит барменом где-нибудь на Монпарнасе. А Наташа, бывшая московская барышня и сестра милосердия? Служит ли она теперь в русском кутюре* или снимается для кино, или удачно вышла замуж за американца?..»[87]

Время от времени эмигрантские издания сообщали о подлинных узнаваниях, происходивших в зрительных залах и провоцировавших нешуточные драмы. Зимой 1929 г. во время сеанса в будапештском кинотеатре один из зрителей вдруг громко вскрикнул и, привскочив с кресла, рухнул на пол. «Приведенный в чувство, он назвал себя полковником Василием Мартыновым и сказал, что, увидев себя на экране в форме гвардейского офицера на придворном балу в Петербурге, настолько разволновался, что не выдержал и упал в обморок»[88].

Невероятная даже по меркам «русских» фильмов история произошла с бывшим генералом от инфантерии Александром Иконниковым. Постранствовав по свету, он наконец осел в Голливуде и подался в статисты[89]. Много лет Иконников разыскивал мать, с которой он разлучился во время эвакуации из России. В один прекрасный день «проживающая в Софии старушка случайно посетила кинематограф и в персонаже американской картины “Заблудилась в Париже” узнала своего пропавшего без вести сына. Она немедленно написала в Холливуд и вскоре получила ответ от сына»[90]. По другой, более правдоподобной версии, Иконникова узнала на экране сестра, тоже эмигрантка. Через студию она списалась с братом и сообщила, что их мать жива, но находится в киевской тюрьме. Советские власти иногда, разумеется негласно, разрешали своим подданным воссоединение с заграничными родственниками за солидный денежный выкуп. С Иконникова запросили немалую по тем временам сумму в 2000 долларов, но он сумел быстро собрать деньги и вывез мать на Запад[91].

Через несколько лет схожая история повторилась в Риге: «Семья одного офицера, бывшего конвойца, долго искала своего пропавшего родственника. Искала и не находила. И вдруг на представлении фильмы “Анна Каренина” присутствовашие в зале родные узнали в одном из действующих лиц пропавшего родственника. Радость пришла из Холливуда. Конвоец в фильме лихо танцевал мазурку. Через представителя фирмы семья связалась с дирекцией в Холливуде, и пропавший родственник был найден»[92].

По рассказу Нины Берберовой (не вполне точному в деталях), поденщина газетного рецензента привела ее однажды на просмотр советского фильма и подарила нежданную встречу с отцом, оставшимся в советской России. Постановщики картины «Возвращение Максима» Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, с особым тщанием относившиеся к подбору социальных типажей[93], пригласили его сыграть контрреволюционера в одном из эпизодов. «В 1937 году где-то в грязной, вонючей улице около Севастопольского бульвара... я нашла небольшую комячейку, ведавшую показом советских лент, которые по причине их низкого качества и грубой пропаганды коммерчески во Франции не показывались. Мне сказали, что такой-то фильм пойдет там-то тогда-то, но что билета мне продать не могут, надо, чтобы я стала членом комячейки и уплатила годовой взнос. Я, не задумываясь, сейчас же стала

* Couture — здесь: дом мод (*фр.*).

членом комячейки, уплатила что требовалось и в назначенный день сидела в большом темном зале в числе других членов комячейки, восторженно настроенных[94]. Дело на экране волновало зрителей. Оно заключалось в том, что некий контрреволюционный гад, директор Госбанка, саботажник и агент иностранной державы, портил Ленину восстановление российского бюджета, и Ленин послал в Госбанк матроса Балтфлота, который, хотя и не умел ни читать, ни писать, но в три дня восстановил финансовый баланс России. <...> Директор банка был арестован вместе со своими приспешниками, и на экране и в зале толпа яростно кричала: "Бей его! Дай ему в зубы! Кроши врагов рабочего класса!" Мой отец в последний момент успел вылить банку чернил на открытую страницу гросбуха, доказав, что до последнего вздоха он будет вредить делу Ленина. Его повели к выходу. В воротах Госбанка ему дали минуту, чтобы остановиться, взглянуть на Екатерининский канал, на петербургское небо, мутившееся дождем, и прямо на меня, сидевшую в парижском зале. Глаза наши встретились. Его увели под конвоем. И больше я его никогда не видела. Но несколько слов, произнесенных им, донесли до меня его голос, его улыбку, быстрый, говорящий словами взгляд его карих глаз. После пятнадцати лет разлуки какая это была встреча! Не всем на роду выпадает счастье увидеться после такой разлуки и перед тем, как расстаться навеки!»[95]

Все вышесказанное заставляет думать, что самодостаточность эмигрантской кинорецепции питалась не только определенными идеологическими стереотипами и эстетическими клише, но за ней также стоял и некий набор экранных «готовностей». По нашему мнению, к ним прежде всего относились фильмы, которые эмигранты делали для эмигрантов. Именно они соответствуют характеристикам «эмигрантского кино», хотя об их существовании многие исследователи даже не подозревают, поскольку эта экранная продукция выходит за рамки традиционного киноведческого дискурса. В чем причина этой «потери»? На наш взгляд, эмигрантские ленты были ориентированы на специфическую аудиторию и не входили в сферу общего проката. Театровладельцы не имели к ним никакого интереса, а у ограниченных в средствах производителей не было желания предъявлять свои работы коммерческим предприятиям из-за того, что это влекло за собой нежелательное налогообложение, затраты на рекламу и тому подобные расходы. Бытование этих картин было локализовано так называемыми частными просмотрами, а также разного рода культурно-просветительными мероприятиями эмигрантов, не выходя за пределы диаспоры[96]. Поэтому забвение стало оборотной стороной этой «интимности»: общее число эмигрантских киносюжетов теперь неизвестно, как неизвестны и имена тех, кто был причастен к их созданию и прокату. Нам неведомо, сколько таких лент сохранилось в архивах разных стран[97], но мы и не ставили себе задачу это выяснить. Наша цель скромнее: пользуясь преимущественно печатными источниками, найти, систематизировать и хотя бы бегло описать самые характерные образцы этой кинопродукции.

Patriotica

Выше уже была отмечена привязанность эмигрантского зрителя к кинорепертуару предреволюционной эпохи. К этим картинам тянулись не только обыватели, но и стихотворцы:

Лишь на экране — рой видений,
Встают, мечтой озарены,
И реют призраки и тени
Далекой, милой старины[98].

Но героев старых салонных мелодрам эмигрантам было явно недостаточно. Потребность в регулярном возобновлении национальной идентификации и в общественно-политическом самоопределении нуждалась в более убедительных визуальных свидетельствах, и прежде всего — в кинохронике. Прикладная ценность этих «теней прошлого» осмыслялась идеологами Зарубежья весьма широко: они рассматривались как оружие антибольшевистской пропаганды, как эффективное средство воспитания молодежи, цементирующее эмигрантское сообщество, и даже как инструмент подготовки исторического реванша: «Далеко от родины, не имея ничем помочь ей, все-таки невольно думается <так!> о том, что настанет время, когда силы каждого из нас понадобятся родному народу. Много будет дела во всех отраслях, но первое дело будет внесение успокоения в народную мысль, а это может быть достигнуто только широким просветительным трудом и пропагандой спокойных государственных понятий. Как о проводнике этой пропаганды и просвещения нельзя будет забыть и о кинематографе. <...> Конечно, хроника и художественная иллюстрация жизни должна занять в кинопропаганде первое место. Кинохроника, конкурируя с газетой, имеет перед последней то преимущество, что она, безусловно, беспристрастна и правдива в изображении событий. <...> Вот все эти соображения и наводят на мысль о необходимости создания теперь же какой-то организации, которая взяла бы в свои руки кинопропаганду как за границей, так и подготовила бы материал для будущего возвращения в Россию»[99].

Объективные и субъективные обстоятельства не позволили реализовать эту программу в полной мере[100], но ее частные изводы регулярно воспроизводились в разных частях Зарубежья. Потребность в них особенно возросла в преддверии десятой годовщины катастрофы 1917 г.: «В эмигрантском обществе с каждым годом усиливается напряжение национального чувства. Оно противодействует естественным процессам денационализации беженской массы. Оно — политический фактор вполне реальной значимости. Надо пользоваться каждым подходящим случаем, способным что-то русское в ком-то разбудить, что-то зажечь, чем-то патриотически разволновать. За годы безвременья очень многих русских граждан-патриотов по уши засосала житейская трясина. Родились новые законченные “цыпленочки” — обыватели. Чтобы снова сделать их людьми, нужны систематические “эмоционально-патриотические встряски”. Необходим соответствующий удар по нервам. Необходимо искать все возможности к извлечению со дна сердца далеких, но когда-то ярких цветов патриотики»[101].

Точности ради следует заметить, что подобные сюжеты появились на экране в первые же годы существования Зарубежья. В мае 1921 г. в Белграде демонстрировалась хроника «Русская армия на Галлиполи и Лемносе». В «первой части картины изображены вожди армии генералы Врангель, Кутепов и другие; во второй части — вид лагерей, церковь и церемониальный марш войск. Картина для русских беженцев представляет несомненный интерес»[102]. По свидетельству активиста Белого дела, съемки этой ленты были

произведены во второй половине февраля 1921 г., когда главнокомандующий русской армией в изгнании, сопровождаемый русскими и иностранными журналистами, инспектировал воинские лагеря на островах Мраморного моря: «Представлялось важным использовать поездку для осведомления европейского общественного мнения о русской армии. <...> Пришлось снаряжать в путь, кроме того, <...> кино, так как надо было в живых снимках запечатлеть для света быт наших войск. Поездка показала, что было что "запечатлевать" и снимать»[103]. Через некоторое время «мне одному показывали в кинематографе "Мажик" на Таксиме ленту Городецкого[104]. <...> 12 часов дня. В громадном кинематографе никого не было, кроме меня и 2–3 лиц администрации театра, шепотом перебрасывавшихся замечаниями. Демонстрация без музыки. Проходила армия наша. Полки за полками. Как привидения. Безмолвно. Тени. <...> Я сидел взволнованный, рад был темноте, радовался тому, что никто не видит моего волнения»[105].

В конце того же года или в начале 1922 г. в Белграде вышла хроникальная лента «Последние дни Крыма», но о ее содержании, кроме портретных съемок П.Н. Врангеля, А.Я. Слащова, А.В. Кривошеина и др., ничего не известно[106]. Военную тему продолжил фильм «Погребение главнокомандующего Русской армией П.Н. Врангеля», приобретенный в «исключительную собственность» уже упоминавшимся Л. Сирочкиным. В мае 1928 г. он демонстрировал его в своих парижских кинотеатрах: «На фильме сняты вынос тела П.Н. Врангеля из квартиры в Брюсселе, траурная процессия, ордена покойного, знамена, шествие на кладбище Иксель, перенесение праха во временную усыпальницу и толпы народа, провожающие гроб»[107]. Фильм шел под аккомпанемент специально подобранной музыки и демонстрировался как в общих программах, так и на особых бесплатных сеансах для эмигрантов[108].

Через год врангелевский сюжет завершился — лентой, запечатлевшей церемонию перезахоронения праха генерала в Белграде 6 октября 1929 г.[109] Уже на следующий день хозяин «биографа "Париз"», кинорежиссер и продюсер, друг и покровитель русской колонии Коста Новакович[110] демонстрировал в своем зале ленту «Величественные похороны генерала Врангеля». В нее вошли съемки отъезда генерала из Белграда в сентябре 1927 г. и эпизоды последней траурной церемонии. «Картина снята очень удачно. Все главные моменты запечатлены ясно и отчетливо. <...> Впечатление картина производит громадное и величественное»[111].

Военная тема неизбежно должна была потерять актуальность сразу же после расформирования частей русской армии в изгнании, но кинопатриотику стали пополнять экранные ретроспекции, благо за пределами метрополии оказался немалый объем исходных материалов, в том числе и сюжеты «царской хроники»[112]. Уже летом 1922 г. Александр Ханжонков выпустил в Стамбуле свой фильм «Воцарение Дома Романовых» (1913) — явно в расчете на интерес беженской аудитории[113]. 3 марта 1923 г. в белградском «биографе» того же К. Новаковича было устроено четыре специальных сеанса кинопрограммы, составленной из трехчастевой хроники «Император Николай II и августейшая семья», а также игровой постановки «Россия периода царствования московских царей и императоров»[114].

В марте 1924 г. белградскому зрителю была представлена еще одна лента — «Царь Николай II и последние события в России», смонтированная из сюжетов «царской хрони-

ПОСЛЕДНИЕ СЕАНСЫ ЗНАМЕНИТОЙ
РУССКОЙ КИНО-КАРТИНЫ
«БЫЛАЯ СЛАВА РОССИИ»
ЦАРЬ, ЦАРИЦА, ВСЯ ЦАРСКАЯ СЕМЬЯ, МИНИСТРЫ, ПРИДВОРНЫЕ ТОРЖЕСТВА, ПАРАДЫ ГВАРДИИ, ТОРЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ СЛУЖБЫ, ВОЙНА И ПР.
Кроме того будут показаны: Москва, Крым, Владивосток и адмирал Колчак в Сибири в 1919 г.
Uptown: Harlem YMCA 5 West 125 St.
Суббота, 19-го февраля, в 6 и 8 час. вечера.
Downtown: Houston House E. 109 Houston St.
есенье 20-го февраля в 6 и 8 часов вечера.
Плата за вход: Взрослые — 50с. Дети — 20с.

Анонс о фильме «Былая слава России». Нью-Йорк. 1927

ки», сюжетов революционного времени, Гражданской войны и др. По описанию, на экране «перед зрителями проходит вся русская жизнь со всеми ее неприглядными сторонами, но зато отдыхает душа при виде старой Великой России... Необыкновенно контрастны две картины. Посещение Иверской часовни императорской семьей в 1914 г. и революционной толпы 1917 г. возле Кремля. Величие первой картины как бы само собою противопоставляется хаосу второй... Появление царской семьи почти каждый раз сопровождалось бурными аплодисментами. Картины, хотя и местами несколько попорченные, производят на зрителей очень симпатичное впечатление. С огромным интересом отнеслись к фильме и сербы, переполнявшие на всех сеансах зал. С большим вниманием слушали они даваемые на сербском языке разъяснения. Успех в Белграде фильма имела большой. Лицам, взявшим на себя собрание фильмы и демонстрацию их западноевропейскому обществу, можно лишь от души пожелать успеха»[115].

Возможно, что в июне 1924 г. этот фильм, получивший новое название, попал на французский экран, и «каждый может увидеть, находясь в Париже, великую Россию, представленную с изумительной точностью в историческом фильме “Одна трагедия России”. <...> Ее следует посмотреть каждому русскому человеку»[116].

Несколькими большими сюжетами экран Зарубежья был обязан прокатчикам русского Китая[117]. Кажется, первым из них была лента «Былая слава России», впервые показанная в Харбине 8 мая 1924 г. По одним описаниям, фильм был смонтирован в основном из военных сюжетов (занятия в юнкерских училищах, смотры императорской гвардии и т.п.), которые произвели на зрителей тяжелое впечатление — «шествие мертвецов»[118]. Согласно другому источнику, в фильм вошли сюжеты: «Высочайший смотр георгиевским кавалерам в Ливадии. Царские маневры в Царском Селе. Высочайший смотр в Царском Селе. Джигитовка казаков в высочайшем присутствии. Всего 6 отделений. На экране государь император, государыня императрица Александра Феодоровна, великий князь Николай Николаевич, наследник и великие княжны»[119]. Наконец, по третьему сообщению, в картину вошли «парады, гимнастические праздники и смотры войск, благотворительные базары, христосование с различными людьми» и другие эпизоды[120]. «С 2 часов дня и до 12 часов ночи шли беспрерывные сеансы и зал сотрясался от криков “ура” и жарких аплодисментов. В этот день были забыты все политические распри и дрязги. Генерал, солдат и рабочий чувствовали себя только русскими. Экран так действовал на впечатление публики, что некоторые, в особенности женщины, — плакали»[121].

Зимой 1926 г. бывший офицер Тарасов привез копию картины на Западное побережье США и демонстрировал ее сначала в Сиэттле[122], а с конца февраля перенес показы

в Сан-Франциско. По-видимому, они пользовались немалым успехом, если продолжались до конца второй декады апреля. Перед отъездом в Лос-Анджелес и Чикаго антрепренер обновил фильмокопию, дополнив ее эпизодом «Парад гвардии»[123]. После турне по городам Америки Тарасов намеревался перенести показы картины в Европу (Лондон, Париж, Белград, Берлин и др.)[124], но удалось ли ему это, остается неизвестным.

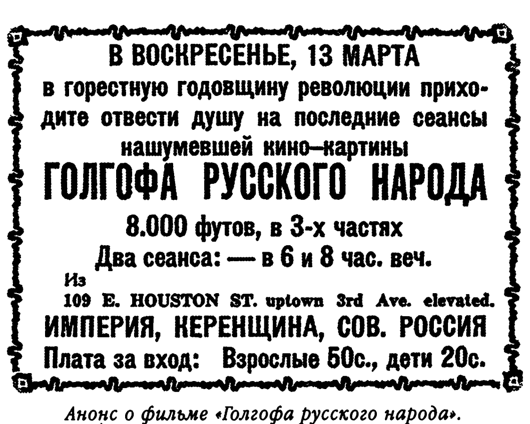
Через год фильм вернулся в Харбин, где был заново реставрирован, дополнен новыми эпизодами и выпущен на местный экран как «исторический патриотический русский фильм “Под двуглавым орлом (Былая слава России)”»: «Центральная часть картины — юбилейные торжества трехсотлетия Дома Романовых. Показан выход государя и всей августейшей семьи из <Успенского> собора в Москве. Показан блестящий парад русских войск. Показано празднование юбилея в Хабаровске <...>. Отдельной частью идет: высочайший смотр потешных. Государь объезжает фронт. Потешные отвечают на приветствия. Потешные идут церемониальным маршем. Следующее отделение — приезд сербского короля Петра в Петроград. Героический вождь героического народа выдает одну из своих дочерей замуж за великого князя Иоанна Константиновича. <...> За 1913-м идет грозный 1914. Начало войны — в Москве. Патриотические манифестации. Выход государя к народу. Снова парад войск. Наконец, отправление бойцов на фронт. На фронте показан приезд в Ставку императора и нынешнего вождя эмиграции в<еликого> к<нязя> Николая Николаевича. Показан ряд боевых эпизодов, показана работа казаков и русского воздушного флота. “В 1917 году закатилось солнце славы России”, — в заключение говорит экран. Показан 17<-й> год, начало разложения армии, выступления “ораторов” и революционный парад, резко отличный от парада императорского. На этом обрывается славная в целом страничка нашего прошлого. Страничка, показанная чудом нашего века — Великим Немым»[125].

Судя по газетным отчетам, фильм был встречен харбинцами восторженно: «Несмотря на дождь, несмотря на Страстную неделю, колоссальный зал “Атлантика” переполнен. На экране Россия, не рабская и зачумленная, а прежняя, мощная, великая, овеянная славой. Жадно, с волнением и мукой ловят ее тень русские зрители. <...> К третьему сеансу заходит большая компания, преимущественно студенческой молодежи. На экране Кремль и двуглавый орел на одной из кремлевских башен.

— Двуглавому орлу — ура!.. — кричит кто-то...

— Ура! — сотрясает стены.

Начинаются бешеные аплодисменты. Поют “Преображенский марш” и “Коль славен”. Поют старый русский гимн. Поют под аккомпанемент оркестра. Поют и без конца бисируют. Весь зал в две тысячи человек слушает стоя. Слушают, опьяненные воспоминаниями, русские. Слушают хозяева страны — китайцы. Слушают бритолицые, захваченные общим волнением американцы и англичане. У многих на глазах слезы. Все душевно взъерошены до пределов возможного. Апофеоз — появление в<еликого> к<нязя> Николая Николаевича, идущего по полотну железной дороги как бы прямо на публику. За мощным исполнением гимна совершенно не слышно оркестра. Зал превращается в сплошной экстаз — в массу горящих глаз и исступленно кричащих голосов. Когда <на экране> начинаются смутные революционные дни — слышны крики “позор” и свистки. Посвистывают,



Анонс о фильме «Голгофа русского народа». Нью-Йорк. 1927

к сожалению, не только тем, кто вполне того заслуживают. Свистят, не разбираясь, и трагической тени честнейшего русского патриота и большого ученого Кокошкина, заплатившего жизнью за любовь к родине. Свистят Карташеву — человеку незапятнанному в патриотическом отношении, близкому к окружению великого князя. Впрочем, наряду с отдельными свистками слышны и сдерживающие голоса. <...> Сквозь толстые стены "Атлантика" мелодия гимна вырывалась на улицу <...>. Она заглушила шум моторов и гудков. Волновала и звала к прошлому. Будила ответную музыку. Музыку — песню родине. Музыку сердец»[126].

Картины схожего содержания циркулировали и в Европе. Например, в ноябре — декабре 1926 г. в Варшаве демонстрировался хроникально-игровой фильм «Трагический переворот в России»: «Если кто до настоящего времени не знает, какая судьба постигла императора Николая II, Керенского, Ленина и Троцкого, а также что вообще творилось в России во время революции и что происходит сейчас, пусть поспешит в малый зал Colosseum, Novy Swiat, 19, где в течение шести недель ежедневно публика с большим интересом смотрит всемирно известную кинематографическую картину, представляющую все, что творилось в России во время революции. Этот исторический фильм — большая историческая драма из действительной жизни, будет демонстрироваться только по 26 декабря с.г. включительно, т.е. до будущей среды, а затем немедленно будет вывезен за границу. Ввиду вышеизложенного напоминаем об этом всем, дабы каждый мог воспользоваться случаем и увидеть этот фильм в течение последних дней»[127]. Можно думать, что это был повторный выпуск ленты, вышедшей на варшавский экран еще в октябре 1921 г. под названием «Трагедия России в трех эпохах». В декабре 1926 г. сценарист и продюсер картины Константин Рымович привез ее в Нью-Йорк и, предварив ее показ рекламной акцией в русской газете[128], 20 февраля следующего года продемонстрировал журналистам. Эмигрантский репортер отметил, что «разыгранные съемки носят на себе определенно европейский отпечаток и по сравнению с американскими картинами являются несовершенными по технике и фотографии. Это обстоятельство, тем не менее, не мешает быть им глубокими по задуманности и искренними по исполнению, и они служат отличными связующими звеньями для натурных съемок, в которых, собственно, и заключается главная ценность картины. Перед глазами зрителя проходят в строгом хронологическом порядке ряд картин из военной и гражданской жизни России в период 1913–1921 гг. Тут есть и смотры войскам, и учение гвардейского Флотского Экипажа на Марсовой площади <так!> в Петербурге, и царский выход из Успенского собора в Москве во время празднования трехсотлетия дома Романовых, и награждение на фронте солдат Георгиевскими крестами, и Николай Николаевич, и Керенский, и Ленин, и Троцкий во время инспекционной поездки по Волге, и Киев во времена Деникина,

ВПЕРВЫЕ РУССКАЯ КИНО—КАРТИНА.

ОТ ДВУГЛАВОГО ОРЛА ДО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
(GOLGOTHA OF RUSSIAN PEOPLE)

В ТРЕХ ЧАСТЯХ
ВОСЕМЬ ТЫСЯЧ ФУТОВ

ИМПЕРИЯ, КЕРЕНЩИНА, СОВ. РОССИЯ.

Виды России, Царь, Царица и вся Царская Фамилия, войска, сцены революции 1917 г. деятели Государственной Думы, Керенский, Ленин, Троцкий, Зиновьев, Красный Интернационал, красная армия, белое движение, Колчак, интервенция и пр., — словом живая русская история за последние 20 лет. Безотрадная советская действительность показана без обычных прикрас и советские правители в их истинном виде.
Каждый русский человек должен не только сам видеть эту картину, но и показать ее своим детям.

Saturday June 4-th
YMCA Auditorium
220 Golden Gate ave

7 9
Два сеанса: начало в 6:30 и 8:30 час. вечера

Плата за вход: — Взрослые 50с., дети 20с.

Рекламная листовка фильма «От двуглавого орла до красного знамени». Нью-Йорк. 1927 (Рукописный отдел библиотеки Нью-Йоркского университета. Архив Джея Лейды)

и жертвы расстрелов Петлюры, и многое другое. Благодаря обилию и качеству этих съемок картина приобретает историческое значение и может служить отличной иллюстрацией к событиям последних 10–15 лет»[129]. Публичные показы картины начались 6 мая[130] и вызвали кислую реакцию[131], а ее дальнейшая прокатная судьба нам неизвестна.

Следует заметить, что в русской колонии США демонстрировались и собственные версии этого сюжета: в начале июня 1926 г. некий А.А. Галин представил соотечественникам в Сан-Франциско документальную хронику «Голгофа русского народа, или От двуглавого орла до красного знамени»[132], обыграв название популярного среди эмигрантов романа Петра Краснова. В марте следующего года картина демонстрировалась в городах Восточного побережья[133], конкурируя с советской картиной «Броненосец “Потемкин”»[134]; к весне 1929 г. она вернулась в Калифорнию[135], а в конце сентября в Сан-Франциско прошли последние публичные показы[136].

Были и другие ленты: в августе 1927 г. в Нью-Йорке демонстрировалась хроникальная лента «Русская революция», составленная из кадров «царской хроники», съемок революции и Гражданской войны (в их числе были эпизоды пребывания французского экспедиционного корпуса в Одессе)[137], и др. В апреле 1930 г. в Харбине был показан фильм «Борьба за родину»: «Редкая историческая картина в 8 частях с апофеозом. Перед зрителями развертывается здесь историческая эпопея мировой войны 1914–1917 гг. вместе с русской революцией. Все снимки для этой картины сделаны с натуры... Великая война на экране. Съемки Скобелевского комитета, Пате, Ханжонкова, Гомон и др. Единственный экземпляр этой картины после демонстрирования здесь будет отправлен обратно в Европу»[138]. С конца 1931-го по февраль 1932 г. белградское Общество распространения русской национальной и патриотической литературы демонстрировало хроникальный фильм «Великая Россия» на специальных благотворительных сеансах в кинозале К. Новаковича. Устроители оставили подробное описание картины, согласно которому ее первая часть была составлена из видов русских городов (Архангельск, Ростов-на-Дону, Владикавказ, Харьков, Нижний Новгород, Екатеринбург, Ташкент, Самарканд, Киев, Петербург и Москва), перемежавшихся кадрами «царской хроники»

Анонс о фильме «Судьба России». Нью-Йорк. 1927

и этнографическими сюжетами (рыбная ловля на Волге, продажа мехов, виды Урала и т.п.). Вторая и третья части ленты — «В красном рабстве» и «Освобождение от красного рабства» — скорее всего, были перемонтажом полуигровой агитационной ленты «Через кровь к возрождению», снятой в Киеве в августе 1919 г.[139] И наконец, последняя, самая любопытная часть картины была посвящена русской жизни в эмиграции. Она «практически целиком состояла из кадров, снятых на двух похоронах — генерала П.Н. Врангеля в Белграде и императрицы Марии Феодоровны... в Копенгагене. В самом конце фильма было показано возложение русскими казаками венка на могилу Неизвестного солдата в Париже и встреча Русского сокольского общества в Белграде. Выбор музыки был особенно деликатным, кадры Москвы, по замыслу авторов фильма, сопровождала Торжественная увертюра "1812 год" П.И. Чайковского, а последние три части фильма, содержавшие многочисленные сцены страданий и похорон, сопровождал похоронный марш Шопена»[140]. В целом картина зрителям понравилась, хотя один из них отметил некорректное отношение авторов к историческому материалу: «Название фильма не вполне соответствует содержанию, ибо, напр<имер>, картины большевистских зверств, хотя они и велики, но под понятие России никак не подходят. То же можно сказать и о последней части — жизни эмиграции»[141].

Самой известной и «долгоиграющей» исторической хроникой, показанной в разных концах Зарубежья, была полнометражная картина «Россия в прошлом величии», созданная по инициативе Общества ревнителей памяти императора Николая II[142]. Ее история известна лучше других, хотя авторы пока не установлены. В основу ленты легло собрание «царской хроники», принадлежавшее бывшему посланнику России в США Борису Бахметеву. В июле 1916 г. он обратился к своему близкому приятелю, заведующему канцелярией Министерства императорского двора Александру Мосолову с просьбой: «Нужно было бы выписать какие-нибудь attractions*, например кинематографические ленты вой-

* Аттракционы, развлечения (*фр.*).

ны, которые здесь всегда приводят публику в восторг. <...> Нам нужны военные снимки, а также... такие, где видно государя, наследника и вообще царскую семью. <...> Эти ленты бывают великолепные; я помню, до войны я был в частном доме, где показывали разные кинематографические виды — и вдруг на полотне появился государь, за ним добрый Фредерикс и потом ты в натуральный рост, и ты смеешься и мне киваешь. <...> Это было до того живо, что почти страшно. Вот бы таких добыть»[143].

После необходимых согласований запрос Бахметева был удовлетворен, и кружным путем через Сибирь ему было отправлено 15 коробок фильмокопий общим метражом почти 3000 метров. В основном это были съемки придворного кинооператора Александра Ягельского, сделанные в разные годы в Тифлисе, Ровно, Николаеве, Брянске, Гельсингфорсе, Ревеле, Одессе, Севастополе и в других местах, посещенных императором, который осматривал там местные достопримечательности и принимал парады военных частей[144], и, кроме того, военные сюжеты, снятые хроникерами Скобелевского комитета[145]. Однако использовать этот материал Бахметеву тогда не довелось — посылка пришла после февраля 1917 г., потеряв по дороге пропагандистскую актуальность[146]. Тем не менее он бережно сохранил этот киноматериал для будущего востребования и предоставил его создателям картин, посвященных России и ее исторической власти. Эти сюжеты, дополненные другими архивными кадрами, легли в основу по меньшей мере двух больших монтажных сюжетов, напечатанных, по-видимому, в нескольких копиях для максимально широкого охвата аудитории:

«Старанием Общества ревнителей памяти императора Николая II и других русских патриотических организаций удалось собрать довольно многочисленные кинематографические фильмы, снятые в свое время в России, частью распоряжением М<инистерства> императорского двора, и восстанавливающие в памяти зрителя события и картины из жизни прежней России. Особенно интересны для всякого русского человека фильмы, дающие сцены из жизни покойного государя как в мирное время — коронация, смотры и парады войскам, высочайшие выходы, пребывание царской семьи в Крыму и т.п., так и в военное время — на фронте и в Ставке. К ним добавлены картины из жизни армии в Галлиполи и пребывания великого князя <Николая Николаевича младшего> в поместье Шуаньи. В настоящее время фильмы эти, разделенные на 2 группы[147], демонстрируются в разных городах Франции, являющихся пунктами наибольшего скопления русских, и привлекают не только восторженный интерес со стороны русской эмиграции, но пользуются и большим вниманием французской публики. Можно только порадоваться за русских, обреченных жить вдали от Родины, что им дается возможность увидеть картины былого величия России и в них почерпнуть новые силы и укрепить свою веру в возрождение России»[148].

Премьера патриотической кинопрограммы состоялась 23 декабря 1926 г. и собрала большую аудиторию русских парижан. «Перед демонстрацией ленты был исполнен на органе “Коль славен...” Затем о. Г. Спасский[149] произнес краткое прочувствованное слово, посвященное памяти императора Николая Второго. Перед глазами собравшихся зрителей одна за другой прошли картины былого. Парады, гимнастические праздники и смотры войск, на которых присутствовал император Николай II со своей семьей и наследником Алексеем. На экране прошли картины благотворительных базаров, праздников, христосо-

вания с офицерами, военными чинами, кадетами и институтками. После краткого перерыва ген. Сычев произнес небольшую речь, посвященную “государю, России и Кавказу”, и была показана фильма, рисующая жизнь и подвиги русской армии на Восточном фронте — взятие Эрзерума, десант русских войск в Салониках и т.д.»[150]

Дальнейшие показы фильмов во французской провинции и за границей были переданы под попечение Комитета по сбору средств в казну великого князя Николая Николаевича и его специального уполномоченного генерала Е.К. Миллера. Тот привлек к делу историка — генерал-майора К.И. Сычева, который сопровождал показы лекциями. Особенно широкий размах эта работа приняла летом — осенью 1927 г. 3 июля в Париже была показана картина «История России со Смутного времени»[151], а 30 июля фильм «Императорская Россия» был показан в Лионе: «В первом периоде <части>, центральной и притягательной фигурой которой является император, перед глазами зрителя проходит богатая и захватывающая жизнь разнообразнейших полков русской армии, с нигде не превзойденными парадами, смотрами, с лихими забавами и беззаветной удалью. Какое разнообразие форм, какая гармония движений людей и лошадей!.. Грянул гром войны. От царя до ратника оделась армия в защитный цвет и с особой верой пошла выполнять свой долг. Дружными аплодисментами встречает публика матушку-пехоту... И много же проходит перед глазами публики этих серых, незаметных героев, в зной и в стужу свершавших великий свой подвиг, ковавших благоденствие и славу Матери-России...

А среди зрителей русский ребенок восторженно восклицает:

— Мама! И все это русские!..»[152]

В сентябре 1927 г. патриотические фильмы вернулись в залы Парижа[153] и его окрестностей (Монтаржи и др.). Один из показов картины «Императорская Россия», устроенный Е.К. Миллером для бывших чинов русской армии, прошел, например, в бийанкурском кинотеатре «Жан Жорес»: «Большой зал был переполнен, многие за неимением места стоят в проходах. Перед антрактом, при появлении на экране императора Николая II все встали и трижды пропели национальный гимн. <...> Когда на экране появился великий князь Николай Николаевич, громкое “ура” было ему приветом»[154].

География показов постоянно расширялась, захватывая все сколько-нибудь заметные центры эмигрантской колонии Франции: «Видели государя, царскую семью, императорскую Россию и ее армию русские люди в Сансе, Мин-ла-Феррьер, Коломбеле, Туркуане, Медоне, Бельфоре, Лионе, Южине и Риве. Некоторые из зрителей вспомнили то, что так хорошо когда-то знали и что считали своим и неотъемлемым, другие увидели на экране самих себя, а молодое поколение впервые познакомилось с тем, о чем не имело представления и чем было удивлено и очаровано. Повышенное настроение духа неизменно царило в зале, особенно когда под звуки полковых маршей или русских мотивов, соответствовавших содержанию картин и отлично исполняемых ген. И.Г. Эрдели[155], проходили перед зрителями славные русские полки или трогательные картины нашего исторического прошлого. Настроение достигало высокого напряжения, когда, сопровождаемый звуками “Гвардейского похода”, появляется перед своими войсками государь император или когда под звуки “Екатерининского марша” вбегал в дворцовую залу своей всегда торопливой походкой Суворов»[156].

На-дняхъ в
КИНО-ТЕАТРѢ „ТИТАНИК"
будет демонстрироваться кино-фильм
Царствованіе и трагедія дома Романовых.

Анонс о фильме «Царствование и трагедия дома Романовых». Харбин. 1927

В конце сентября показы были перенесены на юг страны — в Марсель, Ниццу, Канн, Ментон, Деказвиль, Биарриц, Бордо и Виши[157]. Весной следующего года эти фильмы увидели в Болгарии, где они стали заметным общественным событием: «Кинематографический зал не вмещает и половины желающих, среди которых немало и болгар, особенно военных, с восторгом и скорбью смотрящих на эти оживающие тени былого и недавнего могущества России. <...> Светлые видения прошлого объединяют и сближают несчастных изгнанников, оставляя у них сладостно-мучительное впечатление»[158].

После этого картина объехала несколько стран (Швейцарию, Голландию и Великобританию)[159], а в конце сентября 1928 г. Сычев привез ее в Белград, где показы проходили под патронажем Общества распространения русской национальной и патриотической литературы. Приглашая соотечественников на эти просмотры, русская газета подчеркивала: «Всюду этот фильм вызывал восторженное отношение, отвлекая русских людей хоть на несколько минут от обыденной сутолоки и напоминая о величии нашей Родины и о том ее значении, какое имеет она в ряду европейских держав»[160]. Эти сеансы были платными, причем основная часть полученных средств передавалась в пользу военных инвалидов, живших в Югославии. Поначалу было запланировано три сеанса, но из-за большого наплыва зрителей устроителям пришлось провести еще четыре дополнительных показа[161].

В кинозалах русского Китая фильм «Россия в прошлом величии» демонстрировался в июне 1929 г.[162], тогда же и позднее в полной версии и во фрагментах он показывался во Франции[163], в США, в русских колониях Латинской Америки и других стран. Один из последних известных нам сеансов, приуроченных к празднованию Дня русской культуры, состоялся 10 мая 1936 г. в Париже. Ввиду большого наплыва публики, и особенно молодежи, организатор показов, руководитель патриотической организации «Юный доброволец» полковник В.А. Богуславский[164] повторил показ в конце того же месяца[165].

По понятным причинам звук долго не входил в арсенал выразительных средств экранной «патриотики», но в некоторых случаях в этот ряд встраивались сюжеты западной хроники. В январе — феврале 1933 г. на экраны Парижа была выпущена ретроспекция «Старая и новая Россия», составленная из «царской» («Император Николай II с императорской семьей в Кремле», «Приезд президента Пуанкаре в Кронштадт» и «Великий князь Ни-

колай Николаевич в Ставке Верховного главнокомандующего») и советской хроники («Празднование 15-й годовщины Октября»). В отличие от французского эмигрантский зритель сразу же распознал исторические и смысловые несообразности ленты: «В первой части — дореволюционная Россия — отметим одну явную и странную инсценировку: приезд императора Николая II с вел<иким> кн<язем> Николаем Николаевичем на фронт надпись почему-то объявляет "отречением" императора. Парад красноармейцев на Красной площади с танками, грохотом, ревом, плакатами и физиономиями "вождей" — обычное рекламное советское зрелище, подносимое иностранцам. Тем не менее очень любопытны лица живой московской толпы»[166].

По другую сторону Атлантики тоже снимались хроникальные сюжеты, близкие эмигрантам: «По предложению компании "Парамаунт" А.Л. Толстая произнесла для экрана небольшую речь о положении в СССР, в которой она протестовала против большевицких зверств. Фильма эта будет демонстрироваться в "Парамаунт Ньюз" на этой неделе»[167].

В конце декабря 1938 г. французская кинохроника вновь задела за живое «зарубежников»: «На экранах, главным образом в кинематографах, демонстрирующих текущие события, немало места отводится теперь, как принято говорить, "русскому вопросу". Одно событие — это приемы в честь великого князя Владимира Кирилловича, событие эмигрантское, запечатленное кинорепортерами на пленке; другое — празднование годовщины большевистского переворота в Москве и парад на Красной площади. Диаметрально противоположные моменты из жизни России подсоветской и зарубежной, снятые охотниками за сенсацией, проходят перед зрителями. Торжества в честь великого князя состоялись в Париже на прошлой неделе, и в связи с шумихой и ложными слухами, распространенными вокруг главы династии, еще можно объяснить появление на экране этих моментов. Совершенно непонятно, почему только теперь, т.е. через два с лишним месяца, демонстрируют большевицкие "празднества"... Времени прошло больше чем достаточно, чтобы показать бутафорские танки, мрачно марширующих красноармейцев. После Сталина и пока еще не расстрелянных красных сановников — на экране другая Россия, зарубежная: знакомые всем лица общественных деятелей, ряд русских эмигрантских организаций и, наконец, прибытие великого князя Владимира Кирилловича... Советское торжество (не нарочно ли?) сменяется на экране эмигрантским... Как будто предсказана красной власти близкая светлая смена»[168].

«Эмигрантика»

Было бы странно, если бы эмигранты не обратились к кинематографу как к средству автоописания, хотя опыты такого рода зачастую не выходили за рамки технического аттракциона. Первый из них был предпринят 31 декабря 1920 г. в рижском фильмовом ателье: «Прекрасный кино-бал-маскарад. Киносъемки на балу. Участвуют все присутствующие. Каждый увидит себя на экране»[169].

13 января 1921 г. в залах берлинского Зоологического сада состоялось празднование русского Нового года, организованное Обществом помощи русским гражданам. Гостями и участниками вечера были киноартисты Аста Нильсен, Николай Колин, Осип Рунич, Григорий Ратов, мастера русской оперы и драмы, поэты, литераторы и журналисты. В их

числе — Лери, Георгий Офросимов, студент Кембриджа Владимир Набоков и многие другие. Художественное оформление праздника принадлежало Лазарю Меерсону. В программе праздника был костюмированный бал с финальным «шествием и пантомимой» участников под режиссурой Петра Чардынина, а также «кинематографическая съемка публики»[170]. По описанию, «в этом бесконечном, живом калейдоскопе блестящих бальных нарядов и маскарадных костюмов, в тысячеголосом шуме, звонком смехе, треске и визге новогодних пирушек, в бьющем неумолчном каскаде русского новогоднего веселья, где все — и надежда на новое счастье и стремление одолеть или забыть, по крайней мере, гримасы старого года, тонули звуки бального оркестра и хора балалаечников и с трудом время от времени очищали себе место номера богато поставленной программы»[171].

Схожий вечер парижского Союза русских литераторов и журналистов прошел 12 марта 1922 г. в большом зале отеля «Клеридж» на Елисейских Полях. Одним из главных номеров костюмированного бала был шуточный «Конкурс мод через 100 лет», причем организаторами было обещано, что «все участники конкурса будут сняты кинематографом»[172].

Еще более оригинально была задумана встреча в Берлине нового 1924 г.: «Видными кинематографическими деятелями и артистами устраивается грандиозная встреча нового года. Весь интерес вечера сосредотачивается на съемках, как массовых, так и одиночных. Немедленное изготовление снятой фильмы дает возможность публике увидеть себя на экране уже через два часа. Каждый из присутствующих может принять участие в съемках на конкурс киновнешности. Новинкой для публики является демонстрирование радиоаппаратов и дефиле мод»[173]. По каким-то причинам устроительнице праздника Мэри Бран[174] пришлось отменить главный аттракцион объявленной программы: «За отсутствием достаточного количества участников конкурс киновнешности в залах Скалы не состоится. Лиц, снимавшихся там под Новый год и желающих получить пленки, просят позвонить по тел. Пфальцбург 1462»[175].

В этот период присутствие кинооператора на различных увеселениях русского Берлина стало едва ли не обязательным. 5 февраля 1924 г. прошел благотворительный бал-концерт «Белого цветка», устроенный Русским комитетом помощи туберкулезным больным в Германии. Помимо большой художественной программы с участием артистов русского балета, драмы, эстрады (в их числе, например, был Александр Вертинский) и «танцтурнира», на вечере была устроена «киносъемка гостей под руководством московского кинорежиссера Н. Ларина»[176]. В начале марта эта лента была показана в зале общества «Атлантик-Фильм»: «Гости комитета, желающие себя видеть на экране и получить свой снимок, приглашаются пожаловать в означенное время»[177].

10 сентября 1927 г. в берлинском «Шуберт-зале» был устроен Фильмовый бал Интернационального клуба, в котором участвовали звезды германского экрана Ольга Чехова, Лиа Мара, Ксения Десни, Гарри Лидтке и др. Вместе с остальными гостями они были сняты кинооператором, приглашенным для этого импрессарио вечера Н. Гриневским[178].

Аналогичная аттракционная практика существовала и в Риге. 17 июня 1926 г. в кинотеатре «Форум» демонстрировался «совершенно законченный фарс в 4 действиях “Побочные приключения Риты”. Режиссер Чарльз Шнейдер. Участвуют артистка Немецкой оперетты Ильзе Ферстер и А. Унгерн из Театра русской драмы. Все более крупные и мел-

Фильмовый балъ

Interdar e. V. Internationaler Club 1925

Въ субботу 10-го сентября въ „Schubertsaal" Bülow-str. 104 (около Nollendorfplatz)

Большая программа. Присутствіе извѣстныхъ фильм. артистовъ

Съемка. Томбола. Нач. въ 9 ч. Конецъ въ 5 ч. Билеты 2 м. Член. 1.50 м.

Предв. прод. бил.: Москва, Nettelbeckstr. 15, Buchh. d. Westens, Passauerstr 3

Анонс о Фильмовом бале. Берлин. 1927

кие роли сыграны самой рижской публикой. Каждый может участвовать в новой комедии “Пст! Она будет моей!” Сегодня снято, завтра готово и демонстрировано»[179].

В мае следующего года рижанам был предложен новый аттракцион под названием «Da-Pu-Fi»: «Публика фильмует под личным руководством известного берлинского кинорежисера Чарльза Эрика Шнейдера. Ищут фильмовые таланты. Каждый имеет возможность легко сделать карьеру и стать фильмовой звездой»[180].

Схожие экранные опыты существовали и в других локусах русской диаспоры. 19 января 1929 г. Русское художественно-драматическое общество в Белграде устроило бал-маскарад под названием «Ночь под Рождество в Диканьке». Судя по рекламному анонсу, интродукцией этого костюмированного вечера была кинопародия на гоголевский сюжет «в переработке и постановке известного американского режиссера В. Яцына, прибывшего в Белград из Холливуда»: «В фильме принимают участие маститые и фотогеничные члены б<елградского> Р<усского> х<удожественно->д<раматического> общества и Украинского общества “Просвита” <“Просвещение”>»[181].

За европейскими образцами следовали и обитатели русского Китая. Во время благотворительного «холливудского» вечера в популярном тянцзинском кабаре «Мон плезир», устроенного 10 февраля 1931 г. в пользу русских беженцев в Маньчжурии, был снят хроникальный фильм «Весь Тянцзин на экране». По замыслу устроителей, в этом заключалась главная изюминка вечера: «Все, посетившие его, будут засняты на фильме, для чего дирекцией дансинга приглашен специальный кинооператор одной из американских студий»[182]. Главными адресатами рекламных анонсов были женщины русской колонии: «Каждый присутствующий будет безусловно заснят на фильму... Как я выгляжу? Что мне больше всего идет? Какой у меня вид со стороны? Насколько мое лицо фотогенично? На все эти вопросы вам ответит Великий Немой. Все, все, все будут позировать перед объективом... — Небывалое событие!!! Весь Тяньцзин на экране в “Mon plaisir”»[183].

Судя по газетному отчету, «публики было много, и танцы затянулись поздно <...>. “Гвоздем” вечера явилась киносъемка, начавшаяся в два часа ночи. Снимали танцующую публику, сидевших за столиками и отдельно оркестр»[184]. Через месяц этот «на редкость удачный фильм» был продемонстрирован участникам вечера в зале «Национального Гранд-отеля». Поначалу устроители намеревались собрать их на обычном сеансе в кинозале, но по размышлении вернули картину в танцзал, где была возможность демонстрировать ленту неограниченное количество раз без опасений утомить аудиторию[185].

28 июня 1935 г. в зале Американского женского клуба в Париже состоялся бал «Чисел» и Союза русских писателей и журналистов, причем «отдельные моменты бала и артистической программы были сняты оператором американской фирмы “Фокс Мовитон” для

выпуска журнала новостей»[186]. Возможно, этот сюжет оказался последним в серии «бальных» фильмов...

Впрочем, только этими сюжетами репертуар эмигрантской кинохроники не ограничивался. Время от времени кинокамеры фиксировали менее эффектные, но зато весьма актуальные эпизоды из жизни эмигрантов. В июле 1920 г. в Берлине «крупнейшая американская фирма снимает сцены из жизни и быта русских беженцев для демонстрации на благотворительных вечерах»[187]. В начале марта 1921 г. «по инициативе правления Российского общества Красного Креста в Варшаве были произведены кинематографические снимки русских детей, питающихся в столовой Кр<асного> Кр<еста> на Подвальной улице. Одновременно с этим были произведены снимки и помещений Кр<асного> креста»[188].

Судя по всему, немалой популярностью пользовались сюжеты, посвященные досугу эмигрантской молодежи. В начале июля 1926 г., например, были сняты выступления «Русских соколов» на пражском всесокольском слете[189]. 8 июня 1930 г. на городском стадионе Белграда в присутствии короля Александра и правительственных чиновников открылся Национальный слет «Соколов». Особое внимание зрителей привлек гимнастический номер, исполненный русскими гимназистками из Великой Кикинды: «Во время их выступления все киноаппараты, выдвинувшись на самые передовые позиции, усиленно “крутили”. Мы их еще увидим на экранах»[190]. Уже 12 июня этот сюжет демонстрировался в кинотеатре К. Новаковича: «Снимки, сделанные А.Н. Васильевым, вышли очень удачно и четко. Они дают общую величественную и красивую картину выступлений учащихся сокольской молодежи»[191]. 25 ноября 1933 г. на собрании союза «Русский сокол» в Медоне была показана хроника «Выступление сокольской дружины»[192]. Съемки спортивной хроники эпизодически производились и в «лимитрофных» государствах: 26–27 июня 1927 г. в Ковно прошли велосипедные гонки на кубок русской газеты «Эхо». По просьбе издателя эпизоды состязания были сняты оператором кинокомпании «Акис», которым также руководили представители национального меньшинства[193]. Курьезным, но типологически близким можно считать сюжет, снятый в Нью-Йорке «во время последнего матча борьбы между Сергеем Калмыковым и Хагановым. Трудно понять, как после жестоких ударов ногами по голове и в живот, после выбрасывания за ограду, прыжков по телу противника оба борца остаются живы. Фильм идет под сплошной хохот всего зала»[194]. В ноябре того же года в Русском центре Нью-Йорка демонстрировалась «Младоросская хроника», запечатлавшая жизнь летнего лагеря младороссов во французском Сан-Бриане, а также другие события их жизни[195].

Кинематограф был важной частью художественной практики эмигрантской творческой молодежи Нью-Йорка. 5 февраля 1927 г. в Русском коммерческом клубе был устроен вечер, посвященный экрану. В его программе значилась лекция А. Чужого «Пути современной кинематографии», пародийная лекция В. Ильина «Я и кинематограф», анимационный экспериментальный фильм Павла Перова[196] «Царевна-лягушка», «раскрашенный им открытым способом. В заключение под режиссерством артиста Шапорина будут засняты кинематографическим аппаратом целый ряд сценок, в которых будет играть публика. Съемка будет происходить под аккомпанемент Скворцова. Впервые все желающие имеют возможность увидеть себя на экране бесплатно и узнать свои качества и недостатки»[197].

Вот как описал этот вечер один из неформальных лидеров русского художественного Нью-Йорка: «А.Я. Чужой прочел лекцию о киноиндустрии. Знаток этого дела, лектор в популярной форме изложил исторический ход развития художественной и технической сторон на пути завоеваний "Великого немого". Попутно лектор объяснил и те секреты, которые применяются в студиях для создания поражающих зрителя трюков[198]. В.М. Ильин, все время прерываемый взрывами хохота, с большим юмором изложил свои переживания в кинематографах и содержание написанного им сценария из русской жизни для американского кино. Художник и литератор П.Н. Перов демонстрировал на экране рисованную им от руки русскую сказку "Царевна-лягушка" в красках»[199]. Среди зрителей был Давид Бурлюк, высоко оценивший художественные достоинства этой картины. По его мнению, это были «сказочные кружева народной сказки, облеченной в плоть модернистской конструктивной формы»[200].

20 марта эта программа была повторена в клубе «Марсиан»[201], а кинопоказ дополнен еще одним фильмом Перова — «Конкурс красоты в Атлантик-сити»[202]. Бурлюк одобрительно отозвался и об этой картине, подчеркнув при этом творческий вклад в работу молодого живописца Николая Цицковского[203]. Через год репертуар аниматора пополнили новые ленты — «Сказка о царе Берендее», «Юная танцовщица» и два комических сюжета[204].

В начале 1930 г. перовские эксперименты попали в Берлин и были показаны членам Литературно-художественного кружка имени А.Н. Островского: «Были показаны сказки: русская, японская и ирландская, а также сказка "интернациональная" про рождественского Деда... Везде — большое художественное чутье и размах фантазии, опирающейся на сложнейшую технику. В каждой сказке — интересные превращения. В русской сказке ("Баба Яга") костюмы действующих лиц так блестят и играют, что вызывают ощущение красочности; эти фильмы проданы "Tonbildsyndicat'у"[205] и синхронизированы[206] <...> В данный момент П.К. Перов работает над пародией на оперы, где главные роли исполняют лягушки, жуки и прочая нечисть. Называется этот фильм "Der quackende Narr"»[207].

Вернемся в Нью-Йорк. Еще одна художественная акция клуба «Марсиан» была связана с оригинальной документальной лентой. В начале марта 1929 г. киносекция, существовавшая при нем, объявила о съемках «драмы» из жизни эмигрантов в Америке[208]. Действительно, в короткометражном фильме «Вокруг света в Нью-Йорке» ее автор-оператор «марсианин» Александр Парецкий[209] нетривиально показал жизнь и быт этого мегаполиса: Гарлем, китайский квартал и русско-польско-еврейский Ист-Сайд, соединив эти эпизоды с экспрессивными кадрами праздничных шествий его этнических обитателей. Премьерный показ картины прошел 18 мая 1929 г. в кинотеатре «Литл-Карнеги-плейхаус»[210], после чего она до конца года демонстрировалась в кинотеатре «Камео», а в то же время другие копии демонстрировались в залах Филадельфии, Балтимора и других городов Восточного побережья США. Присяжный кинокритик газеты Д. Бурлюк нашел в этой ленте «много нового и гениального в смысле подхода к нью-йоркской жизни», признав, что «такой передачи города нам не приходилось еще видеть на экране». На его вкус, самым эффектным эпизодом фильма был разгон рабочей демонстрации конной полицией[211]. Как оказалось, фильм Парецкого пришелся по душе всем зрителям: политические радикалы рукоплескали «сценам... где показывалась рабочая демонстрация в Юнион-сквер», рядовой

зритель «аплодировал ирландскому параду», а юная аудитория оживленно встречала картины негритянского праздничного парада и детского шествия»[212]. Успех обещал стать международным: картину купили прокатчики Германии и Франции, а автор срочно занялся ее озвучанием[213]. Парецким заинтересовались профессионалы-соотечественники: режиссер Борис Глаголин предложил ему сделать совместно целую серию подобных фильмов, а художник Роберт Ван Розен — короткометражную экспериментальную ленту «модернистского стиля со световыми эффектами, движущимися декорациями и пр.»[214] Дальнейшая судьба этого кинематографиста нам пока не известна, но можно предположить, что разразившийся вскоре экономический кризис оборвал его творчество и, возможно, навсегда[215].

В 1930-е гг. на экранах появились коммеморативные картины, посвященные выдающимся деятелям русской культуры в изгнании — кроме того что они немало льстили национальному самолюбию эмигрантов, они вызывали немалый интерес западной публики. Прежде всего, были востребованы мастера балета, а первой героиней биографического фильма стала Анна Павлова. Поначалу за дело взялись голливудские творцы, задумавшие инсценировать ее биографию в жанре музыкального фильма, но по каким-то причинам работа не состоялась[216], и ее сменил документальный фильм «Бессмертный лебедь», инициированный мужем балерины Виктором Дандре. Работа приглашенного им режиссера Эдварда Нахимова продолжалась почти год в лондонской студии «Элстри» и завершилась в октябре 1935 г. Лента была составлена «из кинематографических документов: коротких фильмов, снятых при жизни Павловой. Амальгама этих негативов, некоторые из которых имеют 20-летнюю <так!> давность, и соноризация их поставили техникам ряд исключительно трудных задач, на разрешение которых ушли месяцы. Сейчас эта работа почти закончена, и можно сказать, что почти ни один танец Анны Павловой не исчез бесследно: все они оживают на экране[217]. Очень многое — обстановку, ансамбли и т.д. — пришлось возобновить в студии. В дополнительных съемках участвовали некоторые партнеры Анны Павловой, балет Войцеховского и др. Премьера фильма состоится одновременно в семи европейских столицах: Лондоне, Париже, Берлине, Брюсселе, Гааге, Стокгольме и Копенгагене. Она будет приурочена к пятой годовщине смерти Павловой 23 января 1936 г. Весь сбор от фильма поступит в фонд по сооружению памятника артистке в Риджент-парке. Проект памятника уже сделан шведским скульптором Карлом Мильсом; остановка только за средствами»[218].

Лондонская премьера картины состоялась 23 января 1936 г.[219], а 21 февраля ее французскую версию показали журналистам: «Публика молчалива, строга, как в большие дни волнующих спектаклей. После долгого ожидания вспыхивает экран. Внимание напряжено, кругом тихо. <...> Волненье охватывает зрителя при первой встрече с дорогим, еще не угасшим в памяти лицом. <...> Всюду пленителен образ артистки; он покоряет пестрый фон экзотики, главенствует над волнением толпы и притягивает внимание каким-то ему одному присущим внутренним горением. <...> Было бы слишком страшно, если бы смерть была побеждена пленкой, если бы внезапно на мертвом экране родились все те интуиции и достижения, которые могут получаться только из живой и горящей творчеством души. <...> Нам выпало на долю увидеть только схему, только бескровные намеки на то, что ког-

да-то трепетало и уносило в блаженную даль. Мертвая, мирно мигающая и шелестящая пленка равнодушно передавала божественно сформированный пластический контур, но чего-то самого существенного уловить, как и следовало ожидать, не могла. <...> Казалось, что присутствуешь на жутком спиритическом сеансе. Необычайны по технике съемки "ралленти"* из "рондино"**. Но, к сожалению, режиссер применил этот метод, могущий разъяснить многие тайны творчества А. Павловой не к магии вдохновенных рук того же "лебедя", не к неуловимо меняющейся игре ее лица, а к движениям конвенциональным, понятным и ясным и в нормальном темпе»[220].

С. Волконскому, помнившему балерину еще по сцене Мариинского театра, «трудно было перенести себя в положение зрителя, для которого Павлова есть нечто новое, еще не виданное, для которого явление великой артистки принадлежит к числу первичных "впечатлений бытия". Но для нас, знавших Павлову, увидеть ее снова было зрелищем, полным неизъяснимо волнующих ощущений. <...> <В танце "Умирающий лебедь"> я почувствовал нечто большое, новое. Совершенно оставляя в стороне то "мистическое", что невольно волновало нас, — с чисто технической стороны отсутствие живого исполнителя открывало большой простор для осознания формул и приемов движения. Падение слабеющих рук были более трагичны, их новые умоляющие взмахи, обреченные на новые безнадежные падения, более умоляющи и более безнадежны. Они получали большую значительность, когда были единственными носителями жизни. В них была говорящая сила: в этом постепенном изнемогании было возрастание, и в угасании было новое зажигание — зажигающая сила неумирающего искусства, того искусства, что живет в "Бессмертном лебеде"»[221].

Публике «фильм из сценической и частной жизни великой артистки, в котором сняты лучшиее ее танцы»[222], был показан 22 февраля в зале «Плейель» — на «гала-спектакле», подробно описанном эмигрантским зрителем: «Перед началом демонстрации фильма... была исполнена программа симфонической музыки, которая состояла исключительно из произведений русских композиторов <...>. Затем, после антракта, зал погрузился в темноту и просмотр фильма начался. <...> Вот ее первые фотографии: Павлова семи лет, дача ее семьи в Лигово, Павлова в Императорском балетном училище. В маленькой большеглазой девочке с черной косичкой уже можно узнать будущую гордость русского балета. После первого выступления балерины в Париже фильм переносит нас в ее роскошный "хоум" Айви-хаус в Лондоне, где Павлова прогуливается у фонтана. <...> На столе театрального импресарио белеют кипы газет с восторженными отзывами. Сколько их — английские, французские, немецкие, русские, эмигрантские, и еще, и еще с новыми непривычными заголовками. Невидимая рука перебирает эти бесчисленные доказательства никем еще не достигнутого успеха артистки. Далее пред зрителем проходят картины скитаний артистки по свету, которые она так любила. Павлова на верблюде в Египте, она же около Сфинкса, Индия, Ява, Австралия, Южная Америка... Павлова берет осторожно в руки змею из рук укротителя... Вот она играет с толпой священных обезьян на каменной лестнице в Бенаресе. В третьей части фильма показаны танцы Павловой, которые удалось запечатлеть на пленке при ее жизни: "Приглашение на танец" Вебера, "Калифорнийский мак" на музыку Чай-

* Rallenti — замедление (*итал.*).
** Rondino — полет (*итал.*).

ковского, “Ночь” Рубинштейна, адажио из “Дон Кихота” Минкуса, танцы на музыку Черепнина, Крейслера, Бетховена и, наконец, “Умирающий лебедь” Сен-Санса. Увидев властительницу своих дум, с такой реальной виртуозностью исполняющую жемчужины своего репертуара, публика в зале вздрагивает и затем, повинуясь какому-то безотчетному порыву, разражается негромкими, но единодушными аплодисментами. <...> Так хочется задержать на мгновение эту быструю смену образов, полетов и арабесок, но один хореографический шедевр сменяет другой, и вот перед нами уже “Умирающий лебедь”, ставший отныне бессмертным. Эта часть фильма смотрится в благоговейной тишине. Это не театральное представление, это мистерия, которая трогает, волнует и поднимает к высотам духа. <...> Фильм открывает эру нового бессмертия великой артистки, и за это его создатели вправе рассчитывать на горячую признательность как наших современников, так и грядущих поколений»[223].

Аналогичные кинозамыслы возникали и вокруг Вацлава Нижинского, лечившегося тогда от душевной болезни в германском санатории «Крейцлинген». Осенью 1934 г. жена танцора Ромола Нижинская продала одной из лондонских кинофирм право инсценировки своих мемуаров «Жизнь Нижинского», которыми живо заинтересовался режиссер Александр Корда. Впрочем, сразу же обнаружилось, что постановка «может вызвать ряд осложнений правового характера. Сам Нижинский — жив и мог, конечно, запретить фильм, если бы не был психически болен. Однако вопрос о потере душевнобольным гражданских прав не разрешается законодательствами различных стран в одном смысле: во Франции, например, пребывание в доме умалишенных не лишает еще человека всех прав, в Англии существует на сей счет весьма сложная юридическая практика и т.д. Наконец, даже в случае потери больным гражданских прав на защиту его интересов может выступить семья»[224]. Ситуация осложнилась слухами, что играть Нижинского на экране постановщик предложил Сергею Лифарю, однако тот решительно отказался от приглашения: «Действительно, об этом шла речь. Но нет, это невозможно... В книге г-жи Нижинской, послужившей для составления сценария, по отношению к Дягилеву допущено столько заблуждений и ошибок, что, предложи мне даже состояние, я отказался бы играть роль в таком фильме...»[225]

Друзья Нижинского возлагали «большие надежды на то, что, быть может, его сознание удастся пробудить окончательно при помощи ставящейся теперь фильмы “Человек-птица”. Фильма эта, подобно той, которая была посвящена памяти Анны Павловой, основана на истинных моментах жизни самого Нижинского и будет представлять комбинацию снимков, сделанных заново, с теми немногочисленными отрывками и фотографиями, которые удалось собрать почитателям таланта артиста. Узнает ли себя Нижинский, увидев фильму на экране, и поможет ли она ему стряхнуть оцепенение, сковывающее его столько лет, покажет только будущее»[226].

Тем временем интрига вокруг участия Лифаря в игровой постановке продолжалась, но в конце года он разъяснил ее громким заявлением, оборвавшим судьбу фильма о Нижинском: «Я отклонил приглашение в Холливуд. Мне был предложен контракт на три года. Это для меня означало бы — покинуть театр. А я этого не сделаю ни за какие деньги. Я предполагаю отправиться в Лондон, где я должен крутить фильм, посвященный “жизни Нижинского”. Меня заставляет колебаться только одно обстоятельство: это сценарий, вну-

шенный книгой его жены Ромолы Нижинской. Я просил, чтобы в сценарий были внесены изменения. Но у меня есть другой план. Он осуществится, должно быть, в скором времени. Одна французская группа собирается сделать несколько фильмов, посвященных классическим танцам. Первый фильм из этой серии будет “Танцовщик его величества”»[227].

22 ноября 1936 г. Союз русских писателей и журналистов в Чехословакии устроил в Праге специальное заседание, посвятив его памяти патриарха русской зарубежной литературы Вас.И. Немировича-Данченко. В программу этой поминальной акции был включен специальный фильм, смонтированный из хроникальных съемок: «Была поставлена задача оживить образ писателя не только в слове, но и в образе. Многочисленная публика, посетившая вечер... увидела почившего недавно писателя ожившим на экране и услышала его голос с граммофонной пластинки, записанной пражским радиожурналом. Это единственная вообще запись голоса покойного. Фильма, изображающая Василия Ивановича на улицах Праги, была предоставлена из частного архива инж<енера> Попова, который имеет уже ряд фильмовых снимков выдающихся деятелей русского Зарубежья. Вас<илий> Ив<анович> заснят превосходно: ряд снимков произведен в первом плане, и показ этой фильмы на торжественном памятном собрании произвел огромное впечатление на собравшихся. Могилу Вас.Ив. Немировича-Данченко в Праге заснял француз, инж<енер> Пеллье, представитель Нансеновского комитета. Этот снимок дополнил коллекцию снимков, иллюстрирующих жизнь и смерть писателя, и дал возможность пражанам увидеть еще раз Василия Ивановича и оживленного в образе, и его погребение, и место его последнего упокоения на Ольшанском кладбище. <...> Особое впечатление произвело то, что речь с граммофонной пластинки была прослушана в полной темноте. Создавалась иллюзия, будто бы Василий Иванович говорит из глубины этого же самого зала»[228].

Аналогичный эффект был достигнут 19 июня 1938 г., когда парижский Союз русских литераторов и журналистов устроил в зале Плейель собрание, посвященное памяти Ф.И. Шаляпина. В программе «Поминания» великого певца были воспроизведены фонограммы его лучших оперных партий и показан фильм «Дон Кихот», в котором он сыграл заглавную роль. Почитательница шаляпинского таланта оставила яркое и эмоциональное описание этого вечера, отразив в нем эмигрантское восприятие экрана и все связанные с ним культурно-семиологические коннотации: «В тех редких случаях, когда, как на шаляпинском поминании, кинематограф служит настоящему искусству, видно, каким ценным пособием культуре мог бы он быть. <...> В эту переходную пору появление Шаляпина в кинематографическом мире могло бы сыграть решительную роль. Если бы первый шаляпинский фильм не оказался последним, мы, вероятно, уже через короткое время увидели бы такое же чудесное преображение кинематографа, какое наблюдалось в опере после прихода Шаляпина. Шаляпин принес на экран ту же правду, какая озарила все его творения на сцене, и ту же веру в абсолютную силу искусства. Ему чужды были всякие требования снижения во имя чего бы то ни было, и “условия экрана”, которыми пугают рутинеры и коммерсанты при постановке фильмов, для Шаляпина не существовали. Он знал, каким *должен быть* кинематограф, как знал он инстинктивно при вступлении на оперную сцену, каким должно быть оперное исполнение[229]. В “Дон Кихоте” Шаляпин еще вынужден считаться с навязанными ему “техническими условиями” экрана: нет сомнения, что очень

скоро, изучив технику съемки, он освободился бы от всяких пут и создал бы свое экранное искусство, при котором старое оказалось бы невозможным. Уход Шаляпина задержал это развитие кинематографа, во всяком случае, надолго — да и найдет ли без него кто-либо пути, которые так явственно были видимы шаляпинскому гению? Но и то, что оставлено Шаляпиным в наследство экрану, вряд ли пройдет бесследно. Он показал, чем *может быть* кинематограф, он решил спор, способен ли кинематограф быть подлинным искусством, и дал несколько таких моментов, каких на экране никогда не было и о возможности которых никогда не подозревали[230]. Как бедны оказались все драматические эффекты, все прославленные звезды рядом с этим подлинным солнцем.

При жизни фильм нас не вполне удовлетворил: мы сравнивали Шаляпина с Шаляпиным, а не с экранными актерами <...>, мы не могли привыкнуть к новому широкому жесту раскинутых рук, к французскому говору вместо характерных русских, знакомых и любимых нами нот, к тем мелочам, которые были подсказаны "опытными" кинематографистами[231]. Но теперь нет Шаляпина <...>, нам нечего ждать от будущего, и мы с жадностью разглядываем оставшиеся нам драгоценные шаляпинские мгновения. Теперь "Дон Кихот" видим иначе: он становится памятью о Шаляпине и залогом возможного экранного будущего. Кто мог так приблизиться к миру Сервантеса, как этот, по выжженным плоскогорьям движущийся всадник, выпрямившись в седле и прикрыв ладонью глаза, всматривающийся в даль, ища того "волшебника", который обратил Божий мир в царство несправедливости. Образ Шаляпина величественнее и неизгладимо прекраснее именно в эти минуты "странствования", когда силуэт его вырисовывается на пустынном пейзаже: трудно теперь отделить понятие "рыцаря без страха и упрека" от узкого лица и бездонных шаляпинских глаз, в которых как будто притаилась вечность. Мы узнали, какого великолепного драматического артиста потеряли навсегда: на чужом языке, в незнакомых условиях кинематографической съемки какие гениальные находил он интонации для разговорной речи, как потрясающе звучит его простое "это все было комедией", когда, надвинув забрало, он медленно уезжает после турнира. И как, умирая, говорит он Санчо, что "обманул" его, "острова не было" для него. Самая смерть теперь нами воспринимается иначе, судьба придала ей подлинность. Согбенный и страшный в своей скорби, возвращается на колымаге Дон Кихот домой, чтобы сразу увидеть пожар своих книг, гибель всего близкого душе (экран не обошелся без изменения подлинника): он молча смотрит и вдруг, согнув колени, падает, глаза смотрят на нас, это его глаза, рот остается открытым в последнем дыхании, никнет тело. Он умер. И на поминании в зале Плейель было такое общее чувство ужаса и отчаяния перед этой смертью, как будто он вновь явился нам, чтобы вновь умереть перед нами, напомнить о нашей потере. И когда в тишине, под шелест тлеющих в пламени страниц вечной книги, вдруг раздался знакомый его голос, обращавшийся к нам, застывшим в тишине после его смерти, и утешал нас, что "жив", что он с нами и живет теперь в стране, где нет ни злобы, ни лжи, то впечатление переходило за пределы чистой художественности: этот голос со знакомыми "шаляпинскими" нотами, который остался жить среди нас, утешать нас бессмертием искусства, был настолько потрясающим, настолько отвечал нашей неутихшей тоске о Шаляпине, что все, точно при подлинном явлении тени, приникли, застыли и расходились, не смея нарушить величия этого мгновения своими

земными голосами. Как удивительно, что этот первый и единственный шаляпинский фильм заканчивается таким загробным призывом артиста, таким обращением к остающимся. Шаляпин даже в смерти своей остался единственным. Поминания редко бывают настоящими, самая обстановка собраний мешает необходимому внутреннему сосредоточению. Но в зале Плейель с первой минуты <...> создалось настроение подлинной близости ушедшему: точно Одиссеи, мы ждали явления скорбной тени. На зов <...> откликнулся из-за гроба чудесный голос: казалось, за колышащейся тяжелой завесой, он тут, плывет над нами, "от тлена убежав", его голос и жалуется нам на смерть и разлуку: "скорбит душа моя". В молчании и трепете встал весь зал, замерев в подлинном очаровании: не свершалось ли чудо вечности искусства, пред которым бессильно жало смерти. Точно волшебник, вызвавший чудо и знающий его силу, стоял оратор недвижно, пока замер колокольный звон, пока хоры напомнили, что это только граммофонная пластинка, и развеяли потрясающую силу явления Шаляпина. <...> И чудо свершилось: вновь перед нами явилась скорбная тень, освобожденная от плена смерти, смотрели на нас его глаза, лился волною его единственный голос, и его незабываемым движением поднимались и опускались могучие брови. И понимали мы, что это уже не прежний Шаляпин: теперь он ровесник Дон Кихота, ровесник Сервантеса, с ним живет в нездешних полях, в мире вечных красот, где нет ни злобы, ни лжи, где безвластна смерть и где над творением его уже бессильно время. На безбрежных полях, выпрямившись в седле, в поисках правды вечно будет двигаться чудный всадник, вечным восторгом будут сиять его глаза, вечно будет литься его песня»[232].

Как уже было отмечено, эмигранты нечасто попадали в объективы западных кинохроникеров, зато каждый такой сюжет обращал на себя внимание. Разумеется, их героями были прежде всего знаменитости, и историкам еще предстоит найти и атрибутировать сюжеты, связанные с «нобелиадой» Бунина, съемки Рахманинова, Стравинского, Алехина[233], Дягилева, русских мастеров балета и др. В пору своей международной славы частым объектом их интереса был Иван Мозжухин. В июле 1925 г. актер приехал в Латвию на съемки натурных эпизодов фильма «Мишель Строгов» и стал героем местной кинохроники: «"Мозжухин и Ковaнько в Риге и на Рижском взморье". Специальные снимки по случаю приезда их в Латвию для съемок фильмы "Мишель Строгов". Снимки производились на улицах Риги, у гостиницы "Империал", у французского посольства, у Министерства внутренних дел и в Монплезире на пляже»[234].

В конце декабря 1927 г., едва успев приехать в Берлин, Федор Шаляпин «поступил в распоряжение фотографов и кинематографщиков, их здесь целая армия, и из холла гостиницы они устроили на полчаса настоящее киноателье.

— Ближе к свету!.. Не двигайтесь!.. Теперь говорите!..

Шаляпин терпеливо исполняет все "команды", пошучивает... Наконец "сеанс" окончен, сценка из недельного кинообозрения "Приезд Шаляпина" сделана»[235].

Весной 1932 г. полуигровой сюжет французской хроники был посвящен празднику Св. Пасхи в русском Париже. Эмигрантскому зрителю он в целом понравился, но без комментариев о несуразицах и смысловых передержках не обошлось: «Многочисленные парижские кинематографы показывают на этой неделе в хронике "Пате-Журналь" пасхальную заутреню на рю Дарю. Эти несколько десятков метров "документального" фильма

необычайно волнуют. Часовая стрелка показывает полночь. Мы видим сначала соборную колокольню, погруженную во мрак, и крест, тускло мерцающий на фоне темного неба. Потом открывается соборная паперть, залитая светом, запруженная толпой, и часть церковного двора, на котором действительно яблоку негде упасть... Откуда-то из глубины собора доносится стройное пение. В широко распахнутых дверях показывается крестный ход. Несут хоругви, иконы, торжественно выступает духовенство; загораются в руках молящихся тоненькие восковые свечи... В крестном ходе можно увидеть много лиц, хорошо знакомых парижанам. Вот впереди митрополичьего хора регент Афонский[236]. За спиной его — оперный артист Мозжухин. Соборное духовенство. Пение ширится, растет. Поддерживаемый с обеих сторон, шествует владыка Евлогий, и сияет в огнях синематографических "юпитеров" его золотая митра. Белые косынки сестричества, толпа, устремившаяся за крестным ходом, — все это на мгновенье исчезает за углом, но уже снова доносится пение, и хоругви, обнесенные вокруг собора, появляются с другой стороны. Наступает торжественный момент. Громко, проникновенно звучит "Христос воскресе" митрополита. Толпа отвечает радостно-сдержанным гулом. Тут надо упрекнуть кинооператора, пустившего фильм слишком быстрым темпом... Два последующих возгласа митрополита выходят скомканные, торопливые — чего на самом деле, конечно, не было. И что совсем плохо, нам показывают затем владыку, с лихорадочной быстротой благословляющего толпу. Право, не стоило с таким азартом вертеть ручку аппарата... Не стоило также показывать конец крестного хода и сестриц в белых косынках, энергично работающих локтями, чтобы пробраться в собор и не быть затертыми в напирающей толпе. Вторая часть этого коротенького фильма — "светская", посвященная разговению после заутрени. Нам показывают витрину русского гастрономического магазина, пасхальный стол, уставленный куличами, пасхами, окороками и всякими соблазнительными бутылками. И наконец, веселые разговены, немного "аранжированные" по вкусу кинооператора. Очень симпатичный молодой человек христосуется с очень симпатичной барышней и дарит ей красное яичко. К великому удовлетворению зрительного зала, сценка эта кончается троекратным поцелуем "а ля рюсс". Поцелуи кинооператор зарегистрировал в замедленном темпе...»[237]

Однажды интерес эмигрантской аудитории к собственному кинорепертуару был проэксплуатирован в коммерческом проекте. В конце декабря 1932 г. Владимир Маргулиес[238] организовал в парижском зале «Плейель» однодневный «кинематографический фестиваль», чтобы «показать русской публике творческую работу русских кинематографических деятелей, представить ей в целом ряде фестивалей результат их многолетней плодотворной работы, увенчанной большим успехом и всеобщим признанием». Устроитель сумел раздобыть фильмы, еще не демонстрировавшиеся в Париже и даже пообещал приложить «все усилия к тому, чтобы сделать наши фестивали интересными и привлекательными для русской публики; мы постараемся найти совершенно новые, оригинальные формулы кинематографических спектаклей, совмещая демонстрирование фильмов с докладами, лекциями, прениями, в которых публика сможет принять сама активное участие, в которых каждый желающий сможет высказать свое мнение и свои пожелания»[239].

Программа фестиваля была составлена из разножанровых лент, снятых в разные годы, и эта пестрота не пошла на пользу делу. Были показаны историческая хроника «Видения

старой России»[240], уже известная нам лента «Баба Яга», любительская лента «С интуристами в Ленинграде. Сенсационный репортаж французских туристов», а также экранизация романа Достоевского «Братья Карамазовы» под названием «Дмитрий Карамазов», которой режиссер-невозвращенец Федор Оцеп дебютировал в германском кино[241]. Знатоки предъявили устроителю фестиваля немало серьезных упреков. С. Волконский, например, указал на общее несовпадение ожиданий с увиденным: «К фестивалю с русской программой <...>, может быть, не предъявлялись бы особенно строгие требования, если бы нас так усердно к нему не подготовляли». Кроме того, ему решительно не понравилась картина Оцепа: «Это тип “психологического” фильма с сильным преобладанием внутренних переживаний над *видимым* движением. <...> Вся картина страдает затяжкой, каким-то подспудным “ralenti”. Даже такая быстрая картина, как тройка, мчащаяся в лесу, утомляет повторностью некоторых зрительных эпизодов». Больший интерес критика вызвали хроникальные сюжеты: «Показанные нам картины России, как современной, так и прошлой, огорчают своей краткостью. Современный Петербург не дает того облика, которого, несмотря на беспорядочное нагромождение строительных материалов, никогда не отнимет “Ленинград” у великого града Петра, воспетого Пушкиным. Вот этой настоящей, единственной, типической красоты “Северной Пальмиры”, по-видимому, не усмотрели “интуристы”, которые привезли в Париж то, что “отщелкали” там на своих камерах. <...> Из картин прошлой официальной России очень хороша встреча императором Николаем II президента Пуанкаре. Эстетическая сторона этой парадности сильно запечатлевается, но это одно мгновение... “Баба Яга” есть попытка дать фантастику под музыку Мусоргского. Не могу назвать ее удачной. В ее осуществлении нет ничего русского. Но главное, сама Баба Яга и те фантастические существа, которыми она окружена, кажутся скорее насекомыми, чем уродливыми людьми или уродливыми животными. Вероятно, это происходит от отсутствия на экране того, с чем бы можно сравнить их и путем сравнения вывести понятие о их величине. Летающие фантастические птицы или летучие мыши похожи скорее на скорпионов. Эта ошибка масштабов и совершенная *нетипичность* “действующих лиц”, бесстильность их и назойливая повторность лишают картину той ценности, которую, по-видимому, придают ей те, кто ее составил <...>. Следование музыкальному ритму, изменение быстроты и характера движения в соответствии с музыкальными изменениями, по-видимому, не входили в задачу составителя картины»[242].

Писателя и сценариста Ивана Лукаша, просмотревшего фестивальную программу до общих показов, поразило «потрясающее зрелище умолкшего Санкт-Петербурга»: «Пустыня. Буквально ни одного автомобиля на пустых и прекрасных улицах столицы, где еле-еле шевелится жизнь. Все петербургские люди “опрощены” до конца. Все вялые, ходят точно во сне. Вот очередь у кооператива. У Гостиного Двора, темного и пустого, идет по пустому и пыльному Невскому проспекту трамвай, обвешанный грудами пассажиров. И дети, и женщины, и милиционер с курносой рожей — все похожи на истощенных нищих. До ужаса много неба над этой пустотой, и какое страшное зрелище — эти сырые и опустевшие громады Зимнего дворца, Лебяжья канавка с красноармейцем, усевшимся на гранитный парапет, этот гармонический и померкший Казанский собор или развороченные набережные. Пустота, нищета — вот “достижения”, а все те же доисторические ломовики, гремящие по пыльным булыжникам, только теперь — отощалые, заплатанные, нищие на тощих лошадях, и все тот

же каменщик, колющий щебень, только он зажимает его теперь между босых ног. По пустой набережной идут комсомольцы. На Неве купаются нагишом. Боже, как все мучительно холодно, глухо и скучно кругом. И кончается это видение Петербурга как бы символическим изображением глупого парня, белого негра, сидящего нагишом на булыжниках и развалинах...» В отличие от Волконского, Лукаш отнесся к анимационной ленте более благосклонно: «Любопытна и своеобразна попытка П.Н. Перова передать музыку Мусоргского в фантастических движущихся рисунках какого-то дьявольского, безумного шабаша. И замысел, и техническое исполнение, правда, весьма спорны, но это не лишает их, разумеется, своеобразия»[243]. Как бы там ни было, но проект Маргулиеса не получил продолжения, скорее всего, из-за того, что эмигрантский зритель не проявил к нему достаточного интереса[244].

«Пате-журнал русской эмиграции»

Инициатором самого необычного киноопыта, предпринятого для эмигрантской аудитории, был Аминад Шполянский, известный современникам по псевдониму Дон Аминадо. Главным его творческим полем были газетная фельетонистика и литературная пародия — жанры, в которых он, по мнению современницы, нередко «выходил из узкой эпохи и за эмигрантским фольклором различал нечто более обширное»[245]. Действительно, главным объектом творческой рефлексии Дон Аминадо был русский Париж, жизнь и быт которого он запечатлел в мельчайших деталях и психологических нюансах. Однако его резонерству было тесно в рамках газетной поденщины, и периодически юморист совершал «контрабандные» вылазки в сопредельные области творчества. Его вела не столько потребность в дополнительном заработке, сколько внутренняя неудовлетворенность, постоянно толкавшая на поиски новых художественных форм и средств[246]. Одной из этих сфер был театр, где Дон Аминадо с неподражаемым вкусом и остроумием травестировал «старшие» искусства[247]. Его «театр для себя», выросший на образцах «Летучей мыши» и «Кривого зеркала»[248], был почти спонтанным актом коллективного творчества, причем участники этих действ в обязательном порядке должны были менять присущие им маски и амплуа[249].

Творческая универсальность не могла не привести Дон Аминадо к кинематографу. Экранным сюжетам он посвятил немало прозаических и стихотворных текстов[250], не обойдя вниманием и обсуждаемые сюжеты «кинороссики»[251]. В этих сочинениях он продемонстрировал живой интерес к кинематографу и тонкое знание его поэтики и социальной функции:

Устав от будничной обузы,
Устав от горя, от ума,
Пойдем, как добрые французы,
За три копейки в синема.
Благословение навеки
Тебе, испытанный экран!
Ты дремой сковываешь веки
И краткий длишь самообман[252].

Некоторые кинематографические сюжеты он камуфлировал под рефлексию «простодушного»:

«Пристали они ко мне и говорят:

— Довольно об умном думать, пойдем в синема...

Во-первых, говорят, дешево, во-вторых, темно, в-третьих, долго.

Уговорили.

Пришли, сели, смотрим.

Сначала актюалитэ.

Животрепещущие события за всю неделю!..

Ловля морских раков у берегов Гренландии.

Всемирный съезд любителей аквариумов в Копенгагене.

И похороны жертв уличного движения в Амстердаме.

Действительно, думаю, Великий Немой.

Такие события, а он только то и делает, что мигает.

Потом выходит живой галльский петух[253] и кланяется. Публика хлопает»[254].

О кинематографической практике Дон Аминадо мало что известно[255], но его экранным дебютом был короткометражный «Пате-журнал русской эмиграции», снятый в конце февраля — начале марта 1928 г. Справедливости ради следует отметить, что претензия автора на то, что это был «первый фильм из жизни эмиграции», как мы успели убедиться, не соответствовала действительности, зато этой киношутке повезло в другом отношении: в отличие от других опытов история фильма Дон Аминадо была подробно описана русской прессой Парижа.

Для того чтобы оценить смысловые нюансы этого экранного опуса, следует обратиться к культурно-историческому контексту времени. Как уже было сказано, костюмированные балы и всевозможные артистические акции, устраиваемые под эгидой различных общественно-политических, национальных и творческих групп и объединений, были чрезвычайно популярны в русском Париже 1920–1930-х гг. Эта колоритная практика была воспроизведена одним из ее активных участников при описании новогоднего бала в зале «Лютеция»: «Он (Воронин — один из героев романа. — *Р.Я.*) приподнялся, отдавая поклон невысокому, с гордо поднятой головой и тонким смуглым профилем, худощавому господину, шедшему под руку с полноватой красивой дамой с белыми напудренными волосами. Нагнувшись к Лиде, Воронин прошептал:

— Знаете, кто это? Бунин с женой! А вот дальше, в той группе, у буфета, видите маленького с бородкой? Мережковский! Как он жарко спорит с этим бледным брюнетом! Да ведь это Алданов! А рядом с ним горбатенький, с выпуклыми очками, да кто его сюда привел? Он никогда не выходит из дому — Ремизов! Запомни, Лида, эти лица! Запомните, господа, что сегодня вы видели их здесь, в Париже, будет о чем рассказывать потом вашим детям, вашим внукам...»[256]

Этот же популярный у эмигрантов зал описал и сам Дон Аминадо:

Люблю «Лютеции» просторной
Сей исторический подъезд,

Два фонаря средь ночи черной,
Толпы, обычаю покорной,
После одиннадцати съезд...
<...>
Тех зал «Лютеции», где нам
Хоть в тесноте, да не в обиде,
Обещан в самом лучшем виде
Неописуемый Сезам!..
Да будет так. Несутся годы.
Туманна даль. И нет пути.
«Мы все сойдем под вечны своды...»
Но только прежде чем сойти,
Сойдем, друзья, под своды эти,
Где вечность длится только миг,
Но где, как вы, и я постиг,
Что много вечностей на свете!..[257]

Все эти акции затевались исключительно с благотворительными целями, однако их частота подчас превосходила разумные пределы и становилась фельетонной темой. Однажды Дон Аминадо спародировал деловое расписание русского парижанина: «Файф-о-клок уроженцев Военно-Грузинской дороги. <...> Банкет в пользу пострадавших от аппендицита в Чехословакии. <...> Бал в пользу зародышей югославянского происхождения. <...> Бал-карнавал похоронной кассы взаимопомощи и выбор мумии русской колонии на целый год. <...> Традиционный бал общества ревнителей голландского отопления, общедоступный буфет и кабаре»[258].

По неписаной иерархии самыми престижными вечерами в русском Париже считались празднование русского Нового года, отмечавшегося по старому календарю, 13 января (его традиционно проводил Комитет помощи русским писателям и ученым во Франции)[259], и весенний Бал прессы, даты которого приурочивались к окончанию Великого поста. Гвоздем программы новогоднего бала в январе 1928 г., например, было «первое и последнее» представление пантомимы-балета «Чудовищная мамка, или Неожиданный конь», сочиненной Тэффи при участии Дон Аминадо, А. Куприна, Б. Зайцева, А. Яблоновского, Н. Берберовой, И. Сургучева, Г. Иванова, Е. Рощиной-Инсаровой и др.[260] Шумный успех, выпавший на долю этой сценической пародии, вдохновил создателей на поиски новой оригинальной художественной формы к предстоявшему Балу прессы[261]. Неожиданной подсказкой стала кинематографическая «злоба дня» — германский фильм «Тоска по родине», затронувший, как мы видели, патриотические чувства русских зрителей. «Профессиональному оптимисту» Дон Аминадо захотелось переиграть минорную тональность картины и оспорить мизерабельность ее героев. Самым адекватным ответом на этот творческий вызов было создание экранной панорамы русского Парижа, причем ее документализм засвидетельствовал бы перед зрителем «жизнь, как она есть». По большому счету, для реализации этого замысла не требовались какие-либо драматургические приемы: хроникаль-

ный жанр в его классическом образце «Пате-журнал» существовал еще с начала века и был хорошо знаком зрителям всего мира. Прием хроники был привлекателен автору тем более, что в газетной практике он активно использовал его клише для «каталогизации» злободневных событий и готов был конвертировать свое умение визуализации. Свой опыт организатора киносъемок он иронически описал в специальном фельетоне:

«— Вы думаете, что все это просто? Нанимается зал, нанимается джаз, ставится контролер у входа, и кончено. Публика идет, контролер ее щелкает, джаз играет, штандарт скачет, и все довольны? Да? Так вы думаете? Нет же, милостивый государь, нет, нет и нет!..

И ответственный распорядитель с мясом вырвал из меня пуговицу, за которую он перед тем подсознательно ухватился. Затем зажал меня в угол и, задыхаясь и сам себя на каждом слове перебивая, так сразу всю свою душу мне и выложил:

— Буду краток! Умолчу о стороне вокальной, о стороне музыкальной, о стороне танцевальной. Это все, Бог помог, устроилось. Не без истерик, пневматичек, телефонов, не без заседания, прилежания и поведения, но устроилось. Программа — первый сорт и что ни человек, то “ведетта”. Такой блеск, такие имена, что всю эмиграцию сверху донизу перероите, лучше не найдете. Одним словом, созвездие! Черная, европейская ночь[262] — и крупные, мохнатые, русские звезды!.. Но... но... захотелось нам такое завинтить, закрутить, запустить, зажарить... чтоб зритель не то что там... удивился, руками развел или, скажем, рот раскрыл... а чтобы его прямо-таки наизнанку вывернуло... от восторга. И придумали!

Фильм! Из жизни русской эмиграции, и первый раз в здешнем городе. То есть не то что там “Ностальжи”* или обычную их клюкву, соус-пикан, а настоящий, честный фильм с явными, подлинными благополучно действующими лицами, живой натюрморт без всякой примеси!.. Нашли пленку, нашли аппарат, намотали пленку на аппарат, собрали человек сто, намотали их через этот аппарат на пленку, вымотали их из аппарата обратно, промыли пленку, отпечатали, подписали, стерли фуляром лысину и сели в кружок радоваться... Радуемся это мы час, радуемся два, радуемся три, как вдруг... телефон!..

— Спрячьте ваш фильм в боковой карман, ничего не выйдет!..

— Как ничего не выйдет?!

— Так ничего не выйдет, потому что пожар.

— ?!

Конечно, всеобщий обморок, катастрофа и летаргический сон всех распорядителей вместе. Берем карету скорой помощи и едем. Приезжаем куда надо, объясняемся:

— Ради Бога, не губите во цвете лет... революции в эмиграции!

Отвечают:

— Регрет боку*, должны погубить. Полное нарушение всех правил пожара!..

— Так что же нам делать?!

— Залить водой весь зал “Лютеции”, чтоб у зрителя только голова торчала!..

— Тогда, стало быть, разрешите?

— Тогда разрешим!..

---

* Имеется в виду фильм «Тоска по родине».

** Regrete beaucoup — весьма сожалею (*фр.*).

— Гм... а нельзя ли что-нибудь скинуть... чтоб вода только до талии, а полкорпуса в сухом виде?

<...> Одним словом, что я вам буду все подробности перечислять!.. Торговались мы часа полтора, не менее, Льва Николаевича Толстого в свидетели приводили, сто карт д'идантитэ горкой навалили, до того в собственную грудь стучали, что потом сутки отдышаться не могли, но... своего добились!..

— Два ведра у входа в зал, два у выхода, и чтоб конферансье в ванне сидел, и оттуда и конферировал!!!

<...> А вы думаете, что все это так просто — зал, джаз, контроль, публика...

И ответственный распорядитель вырвал из меня вторую пуговицу, и тоже с мясом»[263].

В реальности все, видимо, обстояло и проще, и сложнее. Пользуясь дружескими отношениями с кинематографистами-соотечественниками, Дон Аминадо сумел организовать съемки быстро и с минимальными затратами. К режиссуре он привлек признанного мастера экрана Вячеслава Туржанского, а также Николая Евреинова. По-видимому, выбор этого кандидата был предопределен не только общностью кабаретных вкусов и привязанностей, но и интересом театрального режиссера к кинематографу, проявившимся именно в то время[264]. Имя Евреинова публично не оглашалось[265], и нежелание его афишировать было, очевидно, обусловлено договорными обязательствами, не допускавшими участия в параллельных съемках.

Первоначально фильм задумывался как некая виньетка, забавный аттракцион для оживления общей драматургии бала. Однако череда трагических событий, происшедших в русском Париже накануне, скорректировала этот план: в ночь на 24 февраля покончила с собой поэтесса и переводчица Н. Петровская, а через день свел счеты с жизнью бывший петербургский юрист А. Берлин; накануне бала, вечером 14 марта, в салоне таксомотора застрелился еще один видный член эмигрантской колонии И. Бадаль[266]. Эти события произвели тягостное впечатление на многих и не могли пройти мимо внимания организаторов бала. Оставив на время привычные межпартийные распри, лидеры разных лагерей решили хотя бы на один вечер продемонстрировать миру единство и сплоченность эмиграции. Сообразно этой установке изменилась и композиция «Пате-журнала» — автор ввел в него еще один эпизод, репрезентировавший невероятное примирение: инсценированную шахматную партию между П.Н. Милюковым и П.Б. Струве в присутствии реферировавшего ее чемпиона мира А.А. Алехина. Как оказалось, именно эта сцена произвела большое впечатление на аудиторию и стала смысловым контрапунктом всего фильма, оставшимся в памяти современников.

Первые анонсы о задуманной кинопостановке появились уже в начале февраля: «Одним из "гвоздей" предстоящего бала прессы 15 марта (в день Ми-Карем) явится демонстрация первого настоящего фильма из подлинной (а не выдуманной) жизни русской эмиграции в Париже. В картине будут воспроизведены живые лица из мира писательского, театрального, синематографического и т.д. и показаны различные, наиболее характерные сценки из быта разных кругов русской колонии в Париже. Заключительные массовые сцены будут дополнительно зафильмованы на самом балу. Осуществление

этой нелегкой (и технически, и материально) задачи любезно взяли на себя директор-распорядитель “Лиано-фильм” Л.С. Гарганов и известный кинооператор студии “Альбатрос” Н.П. Рудаков»[267].

Через месяц кинозамысел обрел реальные черты — после того как в нем приняли участие виднейшие представители русского Парижа: «В прошлую пятницу[268] у ворот Сен-Клу можно было заметить какое-то необычное движение. Из метро выходили десятки русских эмигрантов и, порасспросив толком углового ажана, торопливо направлялись в сторону Бийянкура. Эмигранты шли разные, всех возрастов и политических оттенков, так что сначала даже нельзя было понять, что, собственно, влечет их всех в одно и то же место. Рядом с детишками из балетной школы равнодушно выступал П.Б. Струве, мирно беседуя с П.Н. Милюковым. И.А. Бунин идти пешком отказался и взял такси.

Загородная прогулка, видимо, была предпринята серьезная: особенно запасливые люди прихватили с собой пакеты с едой. Пахло ветчиной, сыром, пирожками. Настроение у всех было превосходное. Весеннее солнце пригревало основательно, лужицы почти совсем просохли, и Дон Аминадо на ходу уверял, что при известной доле оптимизма жизнь кажется невыразимо прекрасной. Некоторые, впрочем, слегка конфузились. Лев Шестов непрестанно поправлял на голове котиковую круглую шапочку и беспокойно спрашивал, будут ли его гримировать, как всех. Тут, пожалуй, будет уместно сказать, что в тот день в Бийянкуре должны были крутить необыкновенный фильм “Русский Париж”. Артисты подобрались случайные, но не без таланта: Бунин, Милюков, Струве, Алданов, Бор. Зайцев, Шестов, Малявин, Билибин, Алехин[269]. Съемки должны были начаться в 4 часа, но, как водится, до 6 сидели сложа руки.

Во дворе киностудии каждый коротал время по-своему. В.Ф. Зеелер рассказывал <М.В.> Вишняку, С.Л. Полякову-Литовцеву, Георгию Иванову, <С.В.> Познеру и <И.Д.> Сургучеву уморительные анекдоты; <Е.Д.> Рощина-Инсарова рассматривала в лорнет кн. С.М. Волконского[270]; Борис Лазаревский с поэтом <В.И.> Горянским организовывал экспедицию в соседнее бистро; Дон Аминадо нервничал; П.Н. Милюков занимал <Е.А.> Нагродскую и <А.Ф.> Даманскую; кто-то пустил слух, что <А.М.> Ремизов с утра забился в угол и решил из дому не выходить; боится сниматься...

Любители сильных ощущений пробрались в студию посмотреть, как крутят какую-то французскую комедию. В студии жара, ослепительный свет рефлекторов, буржуазная квартира из картона и несколько артистов на переднем плане; артисты делают вид, что им адски весело. Для настроения за стеной хрипит граммофон, режиссер проклинает час, когда он задумал крутить эту пьесу, рвет на себе волосы и требует начать все сначала. При этом у него делается зверское лицо:

— Внимание! Крутим!.. Стоп!

У артистов разом исчезает веселье. Лампы гаснут. Кинооператор в изнеможении бросается в кресло. Через минуту он снова рычит на сцену:

— Внимание... Крутим!.. Опрокидывайте вазу с фруктами... Так, веселее!.. Стоп...

Наконец наступает очередь русских. Туржанский[271] приглашает всех гримироваться. Протесты. “Нельзя ли без грима?” Оказывается, нельзя. Саша Черный покорно усаживается в операционное кресло и через две минуты превращается в подозрительного молодо-

го человека с яркими губами и подведенными глазами. Струве, густо посыпанный пудрой, уныло бормочет:

— Только бы меня не загримировали под Милюкова!

П.Н. Милюков, всегда спокойный, попадает сначала в руки Галины Кузнецовой, накладывающей розовый грим, а потом и к Туржанскому. Впрочем, уходит он из гримировочной лишь с небольшими повреждениями. Дамы накладывают грим самостоятельно — оказывается, это нетрудно. Наконец все гурьбой переходят в студию, где уже хлопочут директор “Лиано-фильм” Л.С. Гарганов, М.И. Фельдман и кинооператор Н.П. Рудаков.

Сцена первая: инженер Махонин читает доклад по поводу изобретенного им карбуранта. Махонин — очень молодой человек, смущенно улыбаясь, выходит на середину сцены и начинает доклад:

— Я очень рад, господа, что вы позволили мне сниматься первым, так как я спешу... и, вообще, не знаю о чем говорить, ради Бога, скажите, не довольно ли?..

— Стоп! Превосходно! Спасибо, Иван Иваныч. Следующий номер: русский шофер.

Шофер принимается починять такси.

— Балет.

На сцене прелестные детишки в розовых и белых платьях. Начинается балет. Мамы, папы, сестры юных балерин с волнением следят за съемкой. “Ах, у Верочки развязался бант...”, “Надюша, смотри на аппарат...”

— Не смотрите в аппарат, — волнуется Рудаков, — смотрите в публику. Отставить! Сначала... Внимание, крутим!

— Писатели, на сцену! Объединенное заседание Союза писателей и журналистов и Общества помощи писателям и ученым.

П.Н. Милюков занимает председательское место. Все остальные рассаживаются по сторонам. Рабочие в синих блузах сдвигают со всех сторон рефлекторы, и от их жара у стола становится трудно сидеть.

— Внимание, крутим!.. П.Н. Милюков объявляет заседание открытым... Так, превосходно... Александр Яблоновский передает ему документы... Больше движения, господа... Бунин требует слова...

И.А. Бунин совещается с сидящим рядом Струве и затем торжественно встает:

— Из дальних странствий воротясь, какой-то дворянин, а может быть, и князь...

Туржанский выходит из себя:

— Так, правильно!.. Аплодируйте!..

Бурные аплодисменты, переходящие в овацию.

— Стоп. Превосходно. Новая сцена: члены правления являются поодиночке на заседание. Уберите стол.

Стол исчезает. Перегруппировка рефлекторов[272]. Н.П. Рудаков начинает крутить. Милюков и Струве играют в шахматы. Арбитр Алехин признал, что партия окончена вничью. П.П. Гронский читает лекцию во Франко-Русском институте, перенесенном на пять минут в Бийянкур. Е.Н. Рощина-Инсарова показала “ам слав”* — как ее понимают

* Ame slave — славянская душа (*фр.*).

французы. Перечислить все номера, снятые для фильма, — нет возможности. И так — до поздней ночи. Откуда-то является кавказский духан, потом снимается Алехин, потом по сцене прохаживается русская манекенша, потом демонстрируются беженские домашние животные...

Перечислить все, что было снято в эту ночь в Бийянкурской студии, нельзя. А для того чтобы посмотреть готовый фильм "Русский Париж на экране" — надо пойти на бал писателей и журналистов 15 марта в залах "Лютеция"»[273].

Уже на следующий день в том же издании была напечатана программа бала, открывавшаяся интригующим фильмовым сюжетом:

«Первый фильм из жизни русского Парижа — "Пате-журнал русской эмиграции"!

Увеселительная его <бала> часть пройдет под знаком франко-русского карнавала.

"Чайный трактир с дворянскою половиною"...

"Ярмарочный тир с премиями за стрельбу"... Тиром заведуют А.И. Куприн и А. Черный.

"Русские горы и народные катанья сверху вниз"... Сбрасывать с гор (сверху вниз) будут Борис Зайцев, Дон Аминадо и отряд волонтеров из чуткой молодежи.

Костюмы и маски на балу не обязательны, но желательны. Вся церемониальная часть котильона — в опытных женских руках.

Сделаны огромные запасы шаров, шариков, шарикоподшипников, бомб (неразрывающихся), живых цветов, ползучих растений, вееров, колпаков, погремушек <так!> — словом, всего, что полагается. Два джаза, три буфета, новая вентиляция, полное отсутствие духоты, тесноты, давки и танцы до утра. Запасайтесь билетами, не откладывайте на последний день!»[274]

Через два дня появилось новое сообщение: «Вчера фильм "Пате-журнал русской эмиграции" закончен. Последним звеном явилась съемка, произведенная на рю Даниэль. В самый разгар игр, кошек-мышек, лепок, рисований и проч. был снят "Детский сад" Земгора в присутствии К.Р. Кровопускова и педагогического персонала. Неутомимый Н.П. Рудаков с помощником своим Дон Аминадо целиком испытал на себе результаты физического воспитания русских детей на свежем воздухе... Свалка была отчаянная, но аппарат и дирекция на этот раз уцелели. Негатив отдан в "Лиано-фильм", где заботами Л.С. Гарганова будет приведен в "боевую готовность" и показан на балу»[275].

В этот же день появился новый анонс: «15 марта в "Лютеции" состоится бал Союза писателей и журналистов. Гвоздем его является специально поставленный и исполненный в студии Бийанкура фильм "Русский Париж" с участием писателей, художников, артистов и т.д.»[276]

Усилиями организаторов бала интрига вокруг обещанной кинопремьеры нарастала с каждым днем: «Благодаря любезному содействию г. М. Фельдмана (директор студии Бийянкур), Л.С. Гарганова (директор "Лиано-фильм") и при самоотверженной поддержке оператора Н.П. Рудакова, артиста В.К. Туржанского, художника Пименова и одного из выдающихся русских режиссеров (пожелавшего остаться неизвестным) — работы по изготовлению *специального* фильма для Бала прессы благополучно заканчиваются, несмотря на необходимость спешки и ряд значительных технических трудностей»[277].

В преддверии назначенной даты русские газеты изо дня в день напоминали читателям об ожидающем их аттракционе: «Грандизный фильм “Париж русской эмиграции”. <...> Четыре буфета: доступный, недоступный, общедоступный и с отступными. Бой цветов. Котильон с сюрпризами. Карнавальное шествие. Танцы до утра. Вентиляция тоже. Бульвар Распай. Отель “Лютеция”. Ми-Карем, четверг»[278]. «15 марта в “Лютеции” состоится Бал Союза писателей и журналистов. Гвоздем его является специально составленный и исполненный в студии Бийанкура фильм “Русский Париж” с участием писателей, художников, артистов и т.д.»[279]

За день до премьеры появилось сообщение, что «фильм “Париж русской эмиграции” закончен и благодаря любезному и энергичному содействию известного синематографического деятеля Л.М. Сирочкина появится на экране в первый и в последний раз на Балу прессы 15 марта в “Лютеции” [280].

Наконец читателям стали известны имена создателей экранного сюрприза: «“Лиано-фильм” в лице Л.С. Гарганова предоставил пленку, проявил ее и отпечатал. Директор студии Бийанкура г. М. Фельдман дал студию, прожектора, техников. Н.П. Рудаков снимал, резал, клеил.

Режиссер *** ставил. Влад<имир> Туржанский (В. Тур) гримировал. Художник Пименов декорировал. Энергичный Л.М. Сирочкин доставил все остальное. Наперекор стихиям, фильм появится на экране сегодня, 15 марта. Начало ровно в 10 <часов>»[281].

Фабула картины восстанавливается по конспекту сценария или, скорее, списку надписей фильма, сохранившемуся в нью-йоркской части архива юмориста, и заслуживает воспроизведения целиком:

«Борис Зайцев и Дон Аминадо срочно ругают неприехавшего Осоргина и самоотверженно кидаются в конферанс.

Русский спорт за границей.

Будущая опора отечества играет в баскет-болл. Потрясающая победа подрастающего подростка гимназиста Бурышкина! Классическая борьба двух юношей, захватывающих дух друг у друга...

Бокс! К.К. Парчевский от имени Союза журналистов поздравляет вспотевшего победителя.

Легкая атлетика. Бег на 200 метров.

Русский футбол на окраине Парижа[282].

“Детский сад” Земгора на улице Даниэль[283].

Дети играют в кошку-мышку.

Водят хоровод.

Дети сваливают с ног К.Р. Кровопускова.

“Краса и гордость русской эмиграции”.

“Одушевленный предмет первой необходимости”...

— Лабинский у рояля, или У рояля Лабинский!!![284]

Завоевания эмиграции в области детских ног! Балетная школа Л.Р. Нестеровской.

“...И какой же русский не любит быстрой езды!..”

— Русский такси чинит шасси...

— Долой униформу! да здравствует смокинг!

— Шоффер на балу!..[285]

Русский труд за границей.

— Первая и вторая руки[286].

“Семь раз отмерь, один раз эмигрируй!..”

“В шитье обретешь ты право свое!..”

“Одно из славных русских лиц”, или Модель от Пакена. Талия — 44! Нога — 37!

Мировой матч Алехина с Капабланкой.

— Проигрыш Капабланки спиной к публике!*

Ame Slave как таковая!

— Сильно драматическая <лента> при участии Е.Н. Рощиной-Инсаровой.

— “Самовар фирмы бр. Балашевых. Тула”. У рояля Лабинский.

Гениальный русский изобретатель Иван Иванович Махонин.

— Махонин читает лекцию о своем карбюранте.

Товар лицом! Или Франко-Русский институт в Париже.

— Чуткая молодежь слушает лекцию проф. П.П. Гронского.

Русские писатели в изгнании.

— П.Б. Струве и Л.И. Шестов опаздывают на заседание...

— И.А. Бунин непринужденно здоровается с членами правления...

— Соединенное заседание Союза журналистов и Комитета писателей и ученых под председательством П.Н. Милюкова.

“Объявляю заседание открытым...”

“Слово принадлежит Бунину!..”

— Речь имела успех...

Животные в эмиграции.

— Сибирский кот и лягавая во французское подданство не переходят...

— У рояля Лабинский.

После победы Алехина.

— Е.А. Зноско-Боровский покрывает мужскими поцелуями смущенное лицо чемпиона.

Редкий снимок!

— Научно-видовая! Надо видеть, чтобы верить!

— П.Н. Милюков и П.Б. Струве мирно играют в шахматы...[287]

— А.А. Алехин — в качестве арбитра[288].

— На этот раз игра кончается вничью...

Подарок судьбы, или Нансеновский паспорт!

— Доктор Нансен очень доволен...[289]

— Моментальная паспортная фотография средне-каторжного типа.

“Спокойно! Снимаю!”

— Мерси!..

---

* На полях авторская приписка: «Конфер<анс>».

"Человек, который убил..."

"Проходящая масть..."

"Негатив подрастающего поколения..."

"Первый паспорт:

— Я большая!.."[290]

Дирекция благодарит почтеннейшую публику за посещение»[291].

Обстановка бала, детали премьерного показа и его восприятие зрителями были достаточно подробно описаны в газетных отчетах: «Второй и последний в этом году Бал прессы прошел с исключительным успехом. К 10 час<ам> вечера в верхнем зале "Лютеции" не было уже ни одного свободного места. Входившие в зал удивленно останавливались перед необычным для эмигрантских балов нововведением: кинематографическая будка и экран. У будки с видом заговорщиков хлопотали директор "Лиано-фильм" Л.С. Гарганов, кинооператор Н.П. Рудаков, Л.М. Сирочкин. <...> Когда во втором отделении в зале воцарилась темнота, а на экране появился "Пате-журнал русской эмиграции" — раздались дружные аплодисменты. Сколько лет не приходилось читать на фильме русских надписей. Каждая картина, каждая надпись вызывали в зале бурное веселье. Заседание Союза писателей и журналистов... Струве и Шестов по обыкновению запаздывают... И.А. Бунин входит и "непринужденно" здоровается с членами правления. Стру́ве, оказывается, необыкновенно "фотоженичен". Махонин читает лекцию о карбуранте, и публика бурно приветствует русского изобретателя. Матч Алехина с Капабланкой. Капабланка сидит спиной к публике; видна только пробивающаяся лысина. Алехин торжествует и объявляет "мат" Капабланке, сползающему со стула в изнеможении... Е.Н. Рощина-Инсарова доказала публике, что даже с небольшими средствами можно достигнуть "ам слав" и понять русскую "ностальгию". Шахматный турнир между П.Н. Милюковым и П.Б. Струве закончился, ко всеобщему удовлетворению, вничью. Даже доктор Нансен встречен был публикой, в общем, дружелюбно. Когда на прощанье появились "конферансье" Б.К. Зайцев и Дон Аминадо — зал был в восторге. Первый фильм из жизни русской эмиграции удался превосходно.

Затем в трех залах, в баре и трех буфетах началось так называемое дружеское общение. Загремели джаз-банды, сотни ног принялись добросовестно за чарльстон. Н.А. Тэффи в упоении кружилась в вальсе. Саша Черный и Александр Яблоновский открыли тир, бойко заряжая пистолеты. В.Н. Бунина и А.О. Голобородько продавали беспроигрышные лотерейные билеты. В 2 ч<аса> ночи, после премьеры, прямо из театра приехали "художественники". В артистической начались тосты и взаимное чествование. Уже было совсем светло, уже подметали и поливали улицы, в сторону центрального рынка с грохотом катили повозки с зеленью, а в "Лютеции" все еще гремела музыка»[292].

Автору другого описания фильм понравился идеологической толерантностью и юмором его автора: «Бал был веселый, яркий, очень удачный... Чуть ли не до 12 часов ночи шла артистическая программа — сплошь интересная, разнообразная, живая. <...> Но главной приманкой, что называется, гвоздем бала был эмигрантский кинематограф с остроумными надписями Дон Аминадо. Когда публика увидела П.Н. Милюкова и П.Б. Струве, мирно играющих в шахматы под руководством "короля" Алехина, — в зале послышались аплодисменты, хохот и крики:

— Давно бы так! Помирились!

Это был самый удачный "трюк", если можно говорить о "трюке" применительно к П.Н. Милюкову и П.Б. Струве. Но очень интересны были и другие снимки.

— Русские шоферы, русские дети, русские студенты и курсистки.

Из знаменитостей, стоящих вне литературы, показаны были г-жа Рощина-Инсарова и гг. Алехин и инж<енер> Махонин. Публика много смеялась и долго аплодировала г. Дон Аминадо как автору веселых надписей и "заведующему неприятностями" по устройству бала»[293].

Подобно другим, аналогичным опытам, «Пате-журнал русской эмиграции» был продуктом «одноразового» употребления: насколько нам известно, он никогда и нигде более не демонстрировался, за исключением единственного благотворительного сеанса в пользу больных и нуждающихся студентов, устроенного через несколько дней после премьеры[294]. Сам Дон Аминадо, очевидно, немало гордился своим детищем и много лет спустя напомнил о нем читателям в книге воспоминаний. Годы нацистской оккупации Франции он провел в маленьком городке Экс-ле-Бэне в Савойских Альпах и подолгу беседовал с П.Н. Милюковым, жившим по соседству, вспоминая людей и события «золотого века» русского Парижа. Однажды собеседники «стали перебирать всякие пустяки. Вспомнили и знаменитый единственный эмигрантский фильм, показанный на писательском балу в "Лютеции".

— А помните, как вы меня загримировали Фритьофом Нансеном?

— Как же не помнить? А помните вы, Павел Николаевич, как мы вас усадили за шахматной доской с Петром Струве, а Алехин изображал арбитра и с какой поразительной самоотверженностью вы отдавали себя на полное растерзание художникам, техникам, поста<но>вщикам, и в особенности главному режиссеру Н.Н. Евреинову?

— Да, все это было чрезвычайно удачно задумано и сделано, а главное, все были моложе, моложе...

Какая-то спокойная грусть прозвучала в его голосе»[295].

Местная хроника

Привязанность эмигрантского зрителя к традиционному кинорепертуару сказалась и в репродуцировании местной хроники. Этот оригинальный экранный субжанр сложился еще в конце 1900-х гг., когда его производством активно занимались театровладельцы столиц и провинции для привлечения публики. Понятно, что места в кинорепертуаре Зарубежья 1920-х гг. ему уже не было, но он все же сохранился в русском Китае, где эмигрантская колония компактно существовала на правах автономного анклава, а кинотеатральная сеть издавна принадлежала русским предпринимателям. Становлению и поддержанию этой практики местный экран был обязан прежде всего Пантелеймону Кобцеву, работавшему в Харбине с середины 1900-х гг.[296] Вплоть до начала 1930-х гг. продукция его кинолаборатории пользовалась большим спросом: «Кинолаборатория (существует с 1907 г.). Съемка дневная и ночная. Монтаж. Проявление и печатание. Изгот<овление> надписей на всех языках, англ<ийский>, китайский. Школьная, кв. 7»[297].

Большая часть кинохроники была, очевидно, снята самим Кобцевым и его сотрудниками, однако к концу 1920-х гг. конкуренты опережали его в съемках эксклюзивных сюжетов[298].

Одно время местная хроника обновлялась в кинотеатрах чуть ли не дважды в неделю, и эта регулярность указывает на ее востребованность зрителями. Вот лишь выборочный (из-за неполноты библиотечных газетных комплектов русского Китая) список сюжетов, дающий представление об их разнообразии.

Февраль 1921 г.: «Сенсация! Кто хочет себя видеть? Приходите в "Декаданс". Сегодня все харбинцы на экране! Редкий случай! Крещенское водосвятие на реке Сунгари при небывалом огромном количестве молящихся»[299].

Март 1921 г., тот же кинотеатр: в одном сеансе с антибольшевистским фильмом «Борьба юнкеров с большевиками в Москве» демонстрировался хроникальный сюжет «Наши художники»[300]. В кинотеатрах «Модерн» и «Ориант» «злободневная хроника Харбина! Жертва гражданского долга. Жуткое зрелище. Сожжение трупа и похороны доктора А.В. Синицына, павшего в борьбе с чумой в ночь с 20 на 21 марта с.г.»[301]

Ноябрь 1923 г., кинотеатр «Вулкан»: хроники «Чжанцзо-Лин» и «Весь Харбин (пристань и Новый город с красавицей рекою Сунгари)»[302].

Июнь 1925 г., кинотеатр «Модерн»: «3 сенсационные ленты, снятые с натуры в г. Харбине и его окрестностях — "Сенсационный арест шайки Корнилова и Ко", "Труп секретного агента Антона Сикоры, убитого шайкой Корнилова", "Открытие юбилейной выставки в честь 25-л<етия> КВЖД". На экране все экспонаты. На экране вся публика. Масса знакомых лиц. Все снимки сделаны с действительных участников корниловской эпопеи и далеки от разных постановок, не считаясь с затратами, сделанными на съемку картины»[303]. Кинотеатр «Ориант»: «"Образцовая работа пожарной команды г. Харбина", "Курорты Чжиалантунь и Фуляэрди" и "Арест Корнилова" — демонстрируются с разрешения властей *полностью*, без всяких вырезок, причем картины далеки от американских постановок (?), которыми так богат Харбин. Настоящий Корнилов только у нас! Не давайте себя обманывать! Смотрите только нашу фильму!»[304]

Июль 1926 г., летний сад «Буфф»: юмористический киноскетч «Харбинцы в трусиках на пляже»[305].

Март 1927 г., кинотеатр «Весь мир»: «П.П. Крынин при жизни и его похороны»[306].

Накануне 30-й годовщины КВЖД у ее руководства возник проект документального фильма об истории и современности магистрали[307]. Согласно разработанному плану, «на экране предстанут главные механические мастерские со всеми цехами в Харбине, электрические станции по всей длине дороги, одновременное движение двух товарных поездов, весь служебный штат»[308]. Оператором картины назывался сотрудник Культурно-просветительной секции КВЖД Иван Калабухов[309], однако был ли завершен этот проект или нет, мы не знаем[310].

Кажется, лишь однажды кинохроника русского Китая вышла во внешний мир: в феврале 1932 г. в нью-йоркском кинотеатре «Акме» был показан документальный фильм «Весь Китай на экране. Русский Харбин и вся Манчжурия»[311]. Эмигрантская газета сообщила, что «фильма "Китай" идет впервые в Америке и изображает во всех деталях жизнь этой

страны. Показан также Харбин, в котором, как известно, в настоящее время проживает около 100 тысяч русских»[312].

Национальные фильмы

В эмигрантском кинорепертуаре существовал и специфический этнический сегмент, диверсифицировавший зрительскую аудиторию. Прежде всего, он состоял из хроникальных еврейских сюжетов, список которых можно восстановить лишь частично — из-за недостатка исторических материалов.

8 июня 1922 г. активисты русско-украинской организации сионистов месте с германскими единомышленниками устроили праздник «Шевуот» в одном из берлинских садов отдыха. В его программе значился показ документального фильма о Палестине[313]. 3 декабря того же года в «Юнион-Театре» состоялся специальный показ документальной ленты «Новая еврейская Палестина», «передающей стадии развития Палестины»»[314].

В последние дни декабря того же года в берлинском зале «Логенхаус» состоялось празднование Хануки для детей. Помимо традиционного концерта в программу праздника был включен показ этой же ленты[315]. Зимой 1924 г. в зале берлинского Общественного собрания русских евреев сионистский деятель И.А. Тривус выступил с лекцией о задачах строительства еврейского государства, сопроводив ее видовым фильмом «Путешествие по Палестине в 1923 году»[316]. Летом того же года в Париже Еврейский национальный фонд устроил показ новой версии ленты — «Путешествие по Палестине в 1924 г.», сопровождавшийся органной музыкой и вокалом[317]. В марте 1929 г. в парижском зале «Мажестик» демонстрировалась видовая картина «Весна в Палестине», съемки которой финансировались Еврейским национальным колонизационным фондом[318].

В январе 1930 г. в нескольких парижских залах была показана документальная лента «Еврейская Палестина»[319]. Поскольку британская колониальная администрация разрешила съемки на условии, что в ней не будет комментариев о текущей политической ситуации в регионе, автор представлял картину как видовую и этнографическую, однако зрителям был вполне очевиден внеэкранный подтекст: «Уже можно говорить о еврейских “мужиках”, о еврейских полях, о еврейской уборке хлеба, о еврейской ниве и ее всходах»[320]. Впрочем, одно из сообщений указывает, что смысловые акценты работы Бриля строились не только на пасторалях, но и на хронике «кровавых столкновений в Палестине»[321].

Через несколько лет сионистская тема получила продолжение в звуковой кинолекции Владимира Жаботинского «За свободу еврейской иммиграции в Палестину»[322]. Ее первый показ прошел в «тесном кругу» единомышленников, собравшихся в просмотровом зале студии «Эклер» в начале марта 1934 г. «На экране изображение оратора поминутно сменяется репродукциями документов или диаграммами типа “дэссен анимэ”*, диаграммы иллюстрируют экономический прогресс Палестины благодаря еврейской колонизации, арабский вопрос и т.д.»[323] В конце месяца картина была показана журналистам. «Перед де-

---

* Dessins animés — живые рисунки, анимация (*фр.*).

монстрированием фильма В.Е. Жаботинский в краткой речи на французском языке ознакомил собравшихся с основными тезисами его речи. Аудитория с большим интересом прослушала фильм-доклад, длившийся около часу. Фильм <...> скомпонован как в смысле содержания, так и с чисто технической стороны весьма удачно. В ближайшем времени фильм будет демонстрирован для публики в Париже. В Нанси он будет показан публике 5 апреля, а в Страсбурге, в зале "Аркад" — 8 апреля». Впоследствии агитационная лента должна была объехать несколько сот городов и местечек в Центральной и Восточной Европе (прежде всего в Польше, Румынии и лимитрофах) — «в рамках кампании за свободу иммиграции»[324].

Тем временем в Палестине была предпринята попытка развернуть производство национальных фильмов: в конце 1932 г. на киностудии «Фай» был снят звуковой игровой фильм «Одед». «В нем приняли участие артисты еврейского театра "Габима" гг. Гнесин и Финкель. Но преобладают в этом фильме дети, юные артисты из Тель-Авива, Наталала, Рамат-Гана. Фильм изобилует видами палестинской природы и картинами из жизни еврейской колонии. <...> Сюжет заимствован из расказа В. Либермана. <...>Первый опыт, показанный в тель-авивском театре "Эден", удался вполне»[325].

По традиции большой популярностью еврейские фильмы пользовались у бывших обитаталей российской «черты оседлости», ставших гражданами лимитрофных государств. Эта аудитория с особой благодарностью принимала близкие ей сюжеты. Например, показ архивной ленты «Жизнь евреев в Палестине» (1913) сопровождался многозначительной ремаркой в анонсе: «В Ковно достаточно евреев, чтобы обеспечить картине успех, а театру — сборы»[326].

Вообще, зритель этой категории имел существенное преимущество перед другими группами эмигрантских зрителей: еще с 1900-х гг. «еврейские» фильмы были особым жанром международной кинопродукции (в том числе русской и советской), в десятках вариаций описавшим жизнь народа в рассеянии. Типичный пример этого рода — американская экранизация романа Шолома Аша «Дядюшка Мозес»: «Мы — в Нью-Йорке, в мирке евреев — эмигрантов из России. Одни уже устроились, другие еще проталкиваются к достатку среди толпы таких же настойчивых, как и они, соперников. <...> Но что выше всяких похвал в "Онкль Мозес" — это массовые сцены. Поставленные с большим знанием быта, с любовным вниманием к малейшим деталям, они одни должны обеспечить фильму успех. <...> "Онкль Мозес" с удовольствием посмотрят и не евреи, те, кому известен быт былой "черты": игра артистов так сочна и жива, что фильм можно отлично понимать и без знания идиш»[327].

Кажется, лишь однажды еврейская тема соединилась во французской картине с российским материалом. Оценивая фильм «Давид Гольдер», поставленный Жюльеном Дювивье по роману франко-русской беллетрессы Ирины Немировской, эмигрантский критик даже предпочел его сценической версии книги, тогда же поставленной на парижской сцене: «Сцена заседания в Москве куда лучше вышла, чем на сцене. Отдельные фразы, сказанные по-русски, чтение параграфов контракта на французском языке с сильным русским акцентом, шум, выкрики, от времени до времени улавливаемые слова "товарищи!" — все это, в смысле постановки, великолепно»[328].

Аналогичные сюжеты и кинопоказы существовали и у армянской диаспоры. Анонс об одном из первых: «Закрытый художественный вечер для членов армянской колонии. В программе — фильм из армянской жизни со вступительным словом проф. Lersius'а»[329].

Летом 1928 г. в Болгарии прошли натурные съемки первой армянской игровой постановки[330], а в начале апреля следующего года она была показана журналистам: «Новое кинематографическое предприятие "Армена-фильм", руководимое А.И. Шахатуни, дебютирует большой национальной картиной "Андраник". На экране — Армения, ее быт, нравы, история. Андраник — ее доблестный вождь-герой[331]. На школьной скамье из уст учителя он слышит о славном прошлом своей родины. И с юных лет видит и чувствует гнет поработителей. Курды налетают на армянские беззащитные деревни и предают их огню и мечу. Он растет с верою в свою миссию народозаступника. Возмужав, Андраник собирает в горах боевую дружину сверстников и открывает борьбу с врагом. Его имя становится легендарным. Надежды укрепляются ко времени великой войны. Андраник — генерал русской армии, командующий отдельной частью. Он идет на штурм Эрзерума. Великое мировое потрясение стоило Армении половины ее населения. Но жертва не окупилась. Андраник вынужден покинуть родной край и эмигрировать за океан. Армения снова порабощена. Остается лишь вера в новое воскресенье. Фильм, несомненно, выделяется из ряда исторических картин последнего времени. В нем бьется пульс народной жизни маленькой страны, на долю которой выпали великие страдания. Бытовые сцены переданы ярко. <...> Заглавную роль проводит А.И. Шахатуни (он же режиссер и сценарист) выразительно, с достаточным тактом. Фильм на просмотре вызывал неоднократно шумные одобрения и прошел с большим успехом»[332].

Кроме того, экранная биография Андраника была обогащена и вымышленными эпизодами: «Такова борьба с Хамид-беем, одним из насильников, терзавших его родину, — борьба, изобилующая многими волнующими эпизодами и заканчивающаяся смертью Хамид-бея. "Андраник" А.И. Шахатуни интересен не только как первый национальный армянский фильм, но и как художественное произведение. В нем много искреннего пафоса, удачен подбор действующих лиц, живописна природа, хороши декорации. Наконец, в нем нет тех досадных недочетов, которые почти неизбежны, когда такая бытовая историческая картина ставится на чужбине»[333].

Успех ленты воодушевил видного деятеля армянской колонии Николая Корганова[334] на производство новой, теперь уже звуковой картины — «Песнь Армении». Съемки начались весной 1930 г.[335] «Этот документальный фильм из армянской жизни распадается на две части, связанные представителями двух поколений. Мать, потерявшая пятерых детей в великих испытаниях, выпавших на долю ее родины, вспоминает кошмарные картины пережитого прошлого. Сын, единственный оставшийся в живых, работающий на одном из парижских заводов, утешает ее, указывая на крупные достижения армян в эмиграции — свидетельство бодрости духа, залог возрождения родины. В первой части, извлеченной из архивов и снятой фирмой "Гомон", проходят потрясающие сцены памятного пожара Смирны, передвижения массы армян на острова в Грецию, временного устроения в Греции и т.д. Во второй представлена современная Армения, эмигрантская, в ее культурно-национальном проявлении. Здесь то, чего достигли армяне в своем теперешнем скитании. Сня-

ты с натуры школы, благотворительные учреждения, церковь, редакции газет и журналов. Проходят школьники, спортсмены, высшее духовенство, политические и общественные деятели, писатели (Агаронян, Хатисов, Норатунгиан, Нубар и др.). Это зрелище воодушевляет старуху мать. Пред ней и сыном — апофеоз: гора Арарат, монастырь Эчмиадзинский, дева с распятием в руках, трехцветное национальное знамя. Видение станет действительностью. Фильм производит большое впечатление. Н.А. Корганов любовно и заботливо собрал документальный материал большого масштаба. Армяне вправе гордиться своими достижениями в эмиграции. Они значительны. Они — продолжение истории армянской общественности на чужой гостеприимной земле. Историческая ценность фильма не подлежит сомнению. Невольно рождается желание иметь и свой собственный, аналогичный этому армянскому... "Песнь Армении" сопровождается не только музыкой, но и прекрасно выполненным и выразительно переданным пением, хоровым и сольным. Фильм, выпущенный фирмой "Сине-Армени", на просмотре в театре "Альма-палас" был встречен с большим воодушевлением. Отдельные места вызывали аплодисменты. По окончании сеанса приветствовали директора фирмы г. Корганова. Фильму обеспечено внимание не только армян, но и всех тех, кто пережил трагедию беженства»[336].

Пропагандистская и историческая ценность картины повышались тем, что в ней были запечатлены не только выдающиеся члены диаспоры — художник М. Сарьян и «г-жа Карик», но и «многочисленные сцены из жизни армян в Париже», «чествование по случаю юбилея писателя Аветиса Агароняна, торжество освящения армянского Комитета мхитаристов в Севре, годичные торжества армянской организации бой-скаутов» и др. Финал ленты демонстрировал зрителю волнующий аллегорический апофеоз: «представление прошлой Армении — в будущее Армении», который был снят с участием французской актрисы Жанны Одо[337].

2 июля 1931 г. фильм был показан гостям благотворительного вечера, устроенного для сбора средств жертвам землетрясения в Армении[338]. Эмигрантский зритель оставил весьма прочувствованное описание картины: «Эти песни, подобные стонам, — армянские песни. Никогда не забуду песни о "Журавле", которую во время войны в покоях епископа Баграта в Эчмиадзине слышал от регента старинной, 4-го века церкви. Весь мартиролог армянского народа в этой одной песне. Кто раз ее слышал, поймет, почему у армян такие грустные глаза. Но "песни Армении", которые мы слышали в фильме этого названия... бодрые песни, песни труда, культуры и надежды. Фильм, созданный Н. Корганианом при ближайшем моральном содействии А.И. Хатисова, бывшего президента независимой Армении, не претендует на художественное значение. Это — документ. Патриотически-культурный фильм пропаганды. Он ставит себе целью показать зрителям, что армяне успели сделать за годы эмиграции, вдали от родины. За время войны погибло 1 400 000 армян. Миллион был убит просто в погромном порядке. Четыреста тысяч погибло от болезней и страданий в первый период переселений и бегства от смерти. Мы видим пожар Смирны, видим десятки тысяч беженцев на маленьких плотах-барках, плывущих в чужие края в поисках новой жизни... Сколько пережито и сколько вынесено страданий!.. Но вот — не сломила жизнь этих духовно упорных людей. Отдав дань старым ранам и память, верную прошлому, они в изгнании занялись организацией своего будущего. Судьбой будущего поколения. Орга-

низацией духа. И то, что этот фильм показывает, внушает глубокое уважение к энергии армянского общества. Перед зрителем проходит целый ряд картин, отражающих жизнь армянской колонии Франции. С некоторым изумлением он узнает, что в Париже 35 000 армян. И с еще большим — что в Париже и его окрестностях созданы первоклассные лицеи и школы армянские. Он увидит превосходные собрания книг и узнает, сколько частных добровольно пожертвованных миллионов ушло на это дело. Фильм г. Корганиана сделан в техническом отношении неплохо. Импозантны похороны народного героя Андраника, живы и занятны гимнастические игры. Фильм “Песни Армении” будет показываться в Америке, в местах, где существуют армянские колонии. От него веет бодростью и силой, и в этом его значение и интерес»[339].

Проекты организации постоянного национального производства много лет занимали кинодеятелей в разных концах Зарубежья. Время от времени в газетах появлялись сообщения о том, что в Берлине «в ближайщее время создается украинское кинематографическое предприятие, финансируемое украинскими и немецкими капиталистами и ставящее своей целью воспроизведение на экране произведений украинской литературы»[340] или «группа латвийских и эстонских капиталистов организует фильмовое предприятие. Первый фильм будет на русском языке. В сценарий включены латыши, эстонцы, русские. Действие происходит в довоенной России, в городе, где живут эти три национальности»[341]. Еще в марте 1929 г. группа берлинских предпринимателей объявила об участии в строительстве русской киностудии в Харбине. Инициатором проекта был бывший петербургский ресторатор Н.А. Крылов, полагавший, что «для русского фильма сейчас нет лучшего места, чем Харбин»[342]. Он обещал журналистам, что уже к осени подготовительные работы завершатся и в киностудии начнутся съемки игрового фильма об эмигрантах[343]. Художественным руководителем студии был назван режиссер Евгений Истомин, начался даже набор статистов для съемок в массовых сценах[344], однако дело неожиданно остановилось, и, как оказалось, навсегда. Можно считать, что в какой-то мере китайский проект возродился в марте 1943 г., когда японская оккупационная администрация разрешила компании «Тохо» съемки игровой картины «Мой соловей (Королева песни)», повествовавшей о русских артистах, бежавших от большевиков и нашедших прибежище в Китае[345]. Натурные съемки, отличавшиеся большим масштабом, шли до глубокой осени и произвели большое впечатление на харбинского журналиста: «Никогда еще, кажется, Манчжурия не была свидетельницей столь колоссальной по размаху постановки с русским национальным бытом и типами русской колонии. Сняты на натуре залы харбинского Железнодорожного собрания, кинотеатр “Модерн”, харбинский вокзал, Новое кладбище, Свято-Николаевский собор». Премьера картины была запланирована на декабрь, а после этого предполагалось сделать еще несколько русских фильмов, в числе которых называлась экранизация одного из романов Николая Байкова[346], но из этих планов, кажется, ничего не вышло[347].

Еще более настойчивыми были попытки организации эмигрантских кинокомпаний в Америке. В августе 1926 г. популярный в русской колонии Нью-Йорка цирковой борец Ермак Харьковский, взявший новый псевдоним Джордж Дю Каунт, объявил об открытии «совершенно нового русско-американского кинематографического дела» и вступил в переговоры с потенциальными пайщиками и спонсорами[348]. В результате было учреждено

кинопредприятие «Волга Фотоплэй Корпорэйшн», однако его инициатор был немедленно отстранен от дел компаньонами и вынужден был уехать в Голливуд[349], где эпизодически снимался в кинопостановках. Оставшиеся участники провели несколько месяцев, улаживая взаимные финансовые претензии и организационные конфликты[350], и лишь в конце ноября объявили о начале съемок «серии из 12 кинофильм на сюжеты из русской жизни, для чего Корпорации срочно нужны русские типы. Заинтересованных в киносъемках лиц просят являться лично в контору Корпорации с 23 ноября с. г. <...>. Плата статиста — $ 7,50 в день»[351]. В конце года появилось сообщение об открытии нью-йоркского киноателье компании[352], но результатов его деятельности обнаружить пока не удалось.

В конце декабря 1927 г. появились сообщения о том, что бывший актер МХТ Лев Булгаков и художник-авангардист Роберт Ван Розен «в скором времени открывают экспериментальную киностудию, в которой будут производить художественные фильмы, которые по своему типу будут отличаться от обычных американских картин»[353], однако и в этом случае дальше анонсов дело, видимо, не пошло.

В декабре того же 1926 г. приехавшему в Голливуд московскому режиссеру Владимиру Немировичу-Данченко пришла идея открыть русскую киностудию при компании «Юнайтед Артистс», и он обратился с ней к продюсеру Джозефу Скэнку: «Настоятельно предлагаю организовать русскую студию. Это не значит, что здесь будут играть только русские сюжеты. Тут будут играться такие же пьесы, как и в американских студиях. Это не значит, что здесь будут играть только русские актеры. Да, тут будут преимущественно русские, но и то, вероятно, только первые годы. А потом, если идея эта пустит корни, то американцы захотят использовать ее для себя. Но это значит, что здесь будет культивироваться русское искусство, те приемы, тот ритм, тот дух, который составляет особенности русского театра, русской музыки, русской литературы, имеющие повсеместный мировой успех. <...> Проводить эту культуру в американских студиях и в тех условиях, в которых они сейчас находятся, совершенно невозможно. Я утверждаю это, и не стоит делать попытки. Все, что покажется сделанным в этом направлении, будет фальсификацией. Сейчас время для создания такой студии очень благоприятное. В Америке скопилось достаточно много русских талантливых деятелей искусства, чтобы сделать десяток картин. Кроме того, много молодежи, для которой надо образовать специальный класс. Все эти лица охотно возьмутся за такую идейную работу, что будет стоить дешевле, чем если бы их приглашать в обычные американские картины. Увлеченные идеей, они возьмутся за дело так горячо, как это могут делать только русские, увлеченные новым общим делом. Деловые взаимоотношения с современной Россией таковы, что нельзя было осуществить более легкую идею, т.е. открыть студию в России на американские средства. Но можно быть уверенным, что через несколько лет это станет возможным, и тогда предлагаемая мною русская студия явится великолепным готовым началом для того, чтобы завязать крепкую, мощную культурную связь. Студия эта, конечно, должна находиться под высшим управлением “Юнайтед Артистс”, но она должна иметь автономные права, которые должны быть точно оговорены».

Переписав этот текст в свой дневник, проницательный секретарь режиссера приписал от себя: «Я не думаю, что это письмо будет послано. Написано оно в результатете стремления Владимира Ивановича найти наилучшее применение своей деятельности»[354].

Действительно, никакого продолжения эта затея не получила, хотя, возможно, именно с ней режиссер связывал интересный замысел — экранизацию булгаковской пьесы «Дни Турбиных». В начале того же месяца Немирович-Данченко, узнав об ошеломляющем успехе этого спектакля в Москве, обратился к своему московскому секретарю Ольге Бокшанской с просьбой: «Особенно интересует меня “Семья Турбиных”. Кстати, думается, что из нее можно было бы сделать хороший фильм. Конечно, сейчас у нас в Госкино или Совкино даже не разрешат. А может быть, можно было бы здесь? Если бы я прочел пьесу, я бы это сразу решил. И помог бы автору материально, и помог бы фильму не “перебелогвардейничать” (попробуйте сказать скоро). Хорошо даже, если бы Вы предупредили об этом автора»[355].

Знаменитая пьеса привекла к себе внимание и в других частях диаспоры: в октябре следующего года, накануне выпуска в Париже первой части булгаковского романа, в одной из русских газет Парижа появилось сообщение: «На этой неделе на русском языке выходит роман “Дни Турбиных”[356], в непродолжительном времени он появится и в Германии на немецком языке. Одновременно с этим издательство <“Конкорд”>, которому принадлежат все права, поручило Б.С. Неволину написать фильмовый манускрипт на тему “Турбиных”. Предполагается не выпускать фильма раньше выхода романа на немецком языке и постановки пьесы в одном из больших берлинских театров»[357].

Никаких указаний на съемки такого фильма обнаружить не удалось, но через несколько лет этот драматургический сюжет вновь вернулся на страницы эмигрантской, на сей раз украинской, печати. Анонимный автор взялся за обсуждение некоего советского (?) фильма, снятого по мотивам булгаковской пьесы, оценивая ее под углом национальных политических интересов: «Кто заинтересован в выпуске фильмов с антиукраинской пропагандой и не жалеет на это денег. <...> Теперь показывают в <нью-йоркском> театре “Маджестик” фильм “Белая гвардия”, или “Времена Турбиных”. Это, собственно, исторический фильм из времен недавней украинской революции. Там изображены периоды гетманщины и Украинской народной республики. Бегство гетмана и переворот Петлюры должны убедить кого-то, что украинский народ совершал переворот за переворотом и потому не способен создать государство, поскольку среди этих событий приходят большевики и наводят порядок на Украине. Интересно, что большевистское правительство запретило демонстрацию этого фильма на советской территории и вывезло его за границу и тут ведет с его помощью пропаганду»[358].

Не располагая данными, подтверждающими существование обсуждаемого фильма, оставим этот загадочный сюжет биографам М.А. Булгакова. Для нашего рассмотрения более существенным представляется, что в эти годы материализовался украинский извод эмигрантского кинотворчества — после знакомства продюсера Михаила Гана с энтузиастом сцены и экрана Василием Авраменко, который искал партнеров для съемок национального музыкального фильма. Партнеры сговорились о деле быстро, и в августе 1936 г. Ган арендовал старый кинопавильон на Бродвее: «В трехэтажном здании с утра и до позднего вечера идет суматоха. Утром — репетиции отдельных сцен, днем — оркестр, вечером — соло, хор. Это все создано человеком, не говорящим по-английски. Это — попавший случайно в Америку украинский танцор и балетмейстер Василий Авраменко. Но он попал уже и в Белый дом по приглашению г-жи Рузвельт, дал балет на выставке в Чикаго и др. Теперь Авра-

менко занялся созданием "Украинского артистического и культурного центра в Америке", первой задачей которого является выпуск украинских фильмов. Первый фильм "Авраменко фильм продакшн инкорпорейтед" заимствован из знаменитой украинской пьесы "Наталка-Полтавка". Хор и балет — в сто человек. Оркестр составлен из музыкантов, знакомых с украинским стилем, под управлением проф. К.Н. Шведова. Наталку играет известная оперная артистка Талия Сабанеева. <...> Фильм выходит в сентябре. В дальнейшем кинорепертуаре — "Сорочинская ярмарка", "Катерина", "Вий", "Запорожец за Дунаем", "Тарас Бульба"»[359].

Похоже, что эти и другие рекламные анонсы были инспирированы самим Авраменко и явно преувеличивали его роль в предприятии. «Этот человек "от сохи", но развившийся и полный кипучей энергии»[360], был, видимо, неплохим организатором, но в творческом отношении больше чем хореографию национальных танцев и консультации по быту дать постановке не мог. Режиссуру взяли на себя другие: поначалу — актер и режиссер Лев Булгаков, а в дальнейшем привлеченный Ганом известный профессионал — оператор Эдгар Ульмер[361]. Съемки завершились лишь концу ноября: «Вся постановка сделана при помощи самых последних американских технических достижений, с прекрасной фотографией и великолепной звуковой частью. <...> В настоящее время фильма проходит монтаж, после которого она будет совершенно готова для демонстрирования. Вся фильма идет около одного часа 45 минут. <...> В общей сложности в фильме принимает участие около 100 человек, включая кордебалет, хор, оркестр и т.д.»[362]

В начале декабря 1936 г. картину показали журналистам[363], а 25 декабря состоялась ее официальная премьера, прошедшая с большим успехом: «Несмотря на все трудности, встреченные при постановке этой фильмы, она выполнена с большим художественным вкусом и во многих местах может вполне конкурировать с лучшими американскими фильмами, являющимися образцом кинематографического искусства для всего мира. Переполненный зал с неослабеваемым вниманием следил за разворачивающимся на экране трогательным романом украинской девушки Наталки и молодого парня Петра... Игра артистов выше всякой похвалы. В полном ансамбле трудно отдать кому-либо предпочтение. "Наталка-Полтавка" выигрывает своими отличными видами Украины, мелодичными песнями и изящными народными танцами. Солисты, хор, балет и оркестр дополняют друг друга и в общем создают замечательное впечатление. После премьеры администрация фильмовой корпорации Авраменко устроила в честь своих почетных гостей большой банкет, на котором присутствовало более 80 человек. Во время банкета производились звуковые фильмовые снимки некоторых гостей, рассказывавших свои впечатления от только что виденной фильмы»[364].

За несколько месяцев с января 1937 г. картина с аншлагами обошла все эмигрантские локусы Восточного побережья и Северо-Запада США, причем организаторы показов заранее были уверены в успехе, «ибо эта "Наталка-Полтавка" всегда имела успех среди русских и украинцев. Все роли в этом фильме исполняются на украинском языке. Все, что ставится в Питтсбурге на украинском языке, имеет успех, и поэтому ожидается большое стечение русско-украинской публики»[365]. Подводя первые итоги этого кинодебюта, журналист отметил: «Пример В. Авраменко и М.Я. Гана, дерзнувших заняться фильмовым делом с целью ознакомить американцев с жизнью, языком, песнями, музыкой и танцами Украины и России, заслу-

живает внимания. Нашлись люди, и тоже эмигранты, которые поверили в талант и способности Авраменко и Гана, дали им около 50 тысяч долларов, собранных между собой, и, создав корпорацию, начали готовить фильму “Наталка-Полтавка”. Прошло несколько месяцев тяжелой и упорной работы, и мы увидели на экране фильму, которая переносит зрителя в прекрасную атмосферу старой Украины с ее здоровой красивой природой и подзадоривающими танцами. Мы видим настоящее село с коровами, свиньями, стаями кур и хатами той эпохи, заставляющих своим видом старых украинцев плакать, а рожденных здесь их детей дивиться на места, откуда судьба привела их родных в Америку. <...> В Питтсбурге картина после двух раз по требованию публики пойдет в третий раз. В Янгстауне после премьеры фильму оставили еще на неделю. В Детройте, Кливленде, Филадельфии, Хартфорде и в других городах, где прошли премьеры, публика требует фильму опять. Судя по такому успеху, естественно, предприниматели довольны и материальным успехом»[366].

Показы картины продолжались весну и лето 1937 г. За это время Ган «объездил значительную часть Америки, прислушивался к мнению публики, изучал фильмовое дело в Холливуде и продолжал работать для дальнейшего развития начатого предприятия»[367]. В начале октября он учредил новое акционерное общество «Украфильм корпорэйшн» — для постановки «опер, оперетт и других музыкальных фильмов и “шортс”* на английском языке», предварительно разместив в газете объявление: «Нужны для фильмы певцы, певицы и танцоры, говорящие по-английски. Обращаться к М.Я. Гану...»[368]

В производственной программе компании были намечены экранизации известных опер «Катерина», «Черевички», «Майская ночь», «Мазепа», отдельным пунктом значилась короткометражная музыкальная лента с участием украинских певцов, танцоров и национального оркестра. Художественным руководителем нового предприятия стал Э. Ульмер, балетмейстером — недавний иммигрант А. Кисть, а для съемок была арендована студия в городке Ричфилд, штат Нью-Джерси. М. Ган сообщил журналистам, что пересмотрел свои финансовые отношения с Авраменко и выкупил у того права на картину «Наталка-Полтавка»[369]. К этому репортер прибавил, что организатор нового кинопроизводства «не собирается огородить себя исключительно украинским репертуаром. Тем более что фильмы будут ставиться почти исключительно по-английски. “Хохлы” будут говорить на английском языке, но петь — на своей “мове”. <...> Это самый оптимистический деятель экрана, которого мне приходилось видеть когда-либо. <...> Поэтому вперед, без страха и сомнений, г-н Ган!»[370]

Планы продюсера реализовались лишь через год, но не в обещанных масштабах. 11 декабря 1938 г. в Нью-Йорке прошла премьера фильма «Маруся (Ой, не ходы, Грыцю, та на вечерныци)», поставленного Львом Булгаковым по пьесе М. Старицкого. И вновь Гану сопутствовал коммерческий успех, подтвердившийся тем, что в январе 1939 г. картина одновременно демонстрировалась на экранах Чикаго, Ньюарка и Йонкерса[371].

27 января 1939 г. на нью-йоркский экран вышел еще один национальный мюзикл — «Запорожец за Дунаем» в совместной постановке Э. Ульмера и Авраменко. Ган, видимо, не имел отношения к этой работе — она была снята на студии «Авраменко фильм»: «Оба фильма не конкурируют между собой, так как представляют продукцию разных организа-

* Shorts — здесь: короткометражные фильмы (*англ.*).

ций и совершенно других артистов. Такой "урожай " украинских фильм заставляет нас, русских, с завистью смотреть на энергию, развиваемую украинским населением Америки, стремящимся на чужбине сохранить свою национальную культуру и проявляющим исключительную работоспособность и жертвенность. Объясняется это расширение деятельности украинских артистов успехом первого опыта, проделанного несколько лет тому назад теми же Авраменко и М. Ганом»[372]. Однако, завершив работу над картиной, постановщики продали ее продюсеру, который взял на себя прокат под маркой своей фирмы.

Еще в октябре 1938 г., когда постановка Ульмера и Авраменко была в разгаре, репортеру удалось посмотреть рабочий материал. «Даже в сыром и незаконченном виде большая украинская фильма... производит прекрасное впечатление. При просмотре готовой части бросается в глаза прекрасная фотография, сопровождаемая отлично сделанной звуковой частью. <...> В отношении игры артистов, массовых сцен, балетных номеров "Запорожец за Дунаем" не оставляет желать ничего лучшего. <...> Все массовые сцены в течение всего лета снимались в живописной местности, принадлежащей католическому монастырю "Литль Фловер" в Ньютоне, Нью-Джерси, где специально для фильмы были построены целые деревни, церкви, дома и т.д.»[373]

После пресс-показа картины, состоявшегося 28 ноября, газетный рецензент похвалил новинку, отметив вместе с тем очевидную примитивность фильмового действия, которая, по его мнению, объяснялась легендарностью сюжета[374]. С ним согласился зритель премьерного показа, состоявшегося 1 февраля следующего года: «Фильма, несмотря на долголетнее наше знакомство с опереттой, смотрится с большим интересом. Игра артистов хороша. Картина не отстает в техническом отношении — фотография и звуковая передача почти безукоризненны. <...> В заключение мы хотим сделать режиссеру дружеское замечание: постановка слегка страдает от некоторой бессвязности оттого, что действия, которые должны смотреться с затаенным дыханием, слишком очевидны, и это немного мешает общему эффекту»[375].

18 декабря Ган выпустил на экран короткометражный фильм «Цыганские мелодии», ставший дебютным в его русском репертуаре. «Картина ставилась прошлым летом в студии Нью-Джерси. В ней принимают участие русские артисты <...>. В картине имеются короткие диалоги по-английски, но главный ее интерес для русских — в прекрасных романсах и песнях на русские и цыганские мотивы. Романтическая фабула "Цыганских мелодий" дает возможность артистам блеснуть прекрасным исполнением популярных песен»[376].

Очевидно, к концу 1938 г. Ган решил отказаться от украинского репертуара. Возможно, он почувствовал его исчерпанность, а может быть, решил уступить его конкуренту, к которому к тому времени перешел его компаньон Авраменко. Дело в том, что в конце мая 1939 г. в Нью-Йорк из Европы вернулся владелец компании «Днипро-фильм» К. Лысюк. Он привез три фильма, снятые на подлинной натуре в Подкарпатской Руси: игровую картину «Забытый край», поставленную на этнографическом словацком материале, видовую «Подкарпатская Русь» и хронику «Трагедия Закарпатской Украины», запечатлевшую эпизоды оккупации края венгерскими войсками, сопровождавшейся вооруженным сопротивлением местного населения[377]. Весной 1940 г. фильмы Лысюка вышли на нью-йоркский экран под маркой «Кобзар фильм корпорейшн».

М. Ган же решил «перегруппироваться», объявив в начале сентября 1939 г. о создании компании «Музарат фильм корпорейшн». Он признался репортеру, что его самой заветной мечтой всегда была «постановка русских фильм, но без холливудской “развесистой клюквы”. Работая для украинских фильм, мне не удавалось осуществить много задуманных вещей. Были планы постановки фильмы из жизни Чайковского, из произведений <Л.Н.> Толстого и др., но на пути оказалось слишком много препятствий. <...> Но я готовлю к постановке несколько русских фильм, в первую очередь из которых пойдут “Последний век” — большая фильма о жизни русских эмигрантов в Америке и Европе и две небольших фильмы — “Две гитары” и “Казаки” по картине Репина. Эти фильмы будут ставиться при участии лучших русских артистических сил. <...> Очень жалею, что до сих пор мне не удалось увековечить на фильме знаменитый хор Жарова, который достоин войти в историю русского искусства как явление исключительного порядка»[378].

По-видимому, встреча с продюсером и его рекламные анонсы сильно впечатлили репортера, и его описание встречи было выдержано в самых комплиментарных тонах: «М.Я. Ган всегда очень занят — сотни людей хотят его видеть, говорить с ним, о чем-то условиться, что-то спросить. Телефон звонит почти беспрерывно. Секретарша то и дело докладывает о прибытии того или другого. Все время звонки из студии, лаборатории и т.д. Но кабинет директора представляет собой маленькую уютную гостиную с фотографиями, картинами, прекрасными статуэтками, с книгами. На стенах висят Чайковский, Шаляпин, Жаров <...>. Из книжных шкафов выглядывают корешки книг Толстого, Тургенева, Чехова, Достоевского. Большой ковер заглушает шаги. Из открытого окна доносится придушенный гул Нью-Йорка. За стенами шумит американский Вавилон, а здесь, в этой маленькой изящной гостиной, творится мечта о русском искусстве»[379]. Время, однако, показало, что на реализацию амбициозных проектов у продюсера не нашлось ни сил, ни средств, а его предприятие после этой публикации перестало подавать признаки жизни.

Был и еще один любопытный опыт «украинизации» кинофильмов. В декабре 1939 г. появилось сообщение, что «в Нью-Йорке закончена работа по “оживлению” очень хорошей фильмы “Тарас Бульба”, поставленной несколько лет назад в Германии... Эта фильма в оригинале была сделана немой, и над ее “оживлением” много поработал В. Кедровский, представитель “Украинской фильмовой Ко”. Фильма состоит из 9 катушек и идет полтора часа. В ней две катушки сделаны заново, а несколько других значительно изменены и дополнены. Вставлено несколько новых сцен, приданы разговоры, музыка, хоровое пение. Показ фильмы для представителей печати обнаружил, что она имеет несколько незначительных недостатков, которые все же не портят общее впечатление. В некоторых местах не удалось точно синхронизировать разговор с движением губ артистов. Однако во всей своей примитивной прелести перед зрителем оживают оригинальные и сочные типы, созданные гением Гоголя. Очень хорош сам Тарас, олицетворяющий собой свободолюбивую и храбрую Украину, в течение многих лет боровшуюся с “ляхами” за свою веру и независимость. Очень хорошо исполнена роль еврея, обнаружившего переход Андрия на сторону поляков. В фильме много прекрасных пейзажей Украины, походы казаков, бои с поляками и т.д. Фильма смотрится легко и с интересом»[380]. Премьера фильма состоялась накануне православной Пасхи — 21 апреля следующего года[381].

Что же касается русского кинопроизводства, то последняя попытка его организации в Америке, выходящяя, правда, за определенные нами хронологические рамки, относится к осени 1953 г. Можно думать, что этот опыт связан с творческой активностью второй волны эмиграции, поддерживавшейся финансовой помощью американских властей: «В двадцати милях от Нью-Йорка кн. И.Б. Мещерским устраивается частная киностудия для производства звуковых фильмов на русском языке. Первым намечен к постановке “Денис Бушуев” по роману С. Максимова[382]. Автор заканчивает в настоящее время сценарий фильма. Первые павильонные снимки начнутся в декабре под управлением Игоря Мещерского и режиссурой С. Максимова. Оператор А. Михельсон. Художник Г. Кроль. В настоящее время производится подбор актеров. Фильмы производства русской киностудии предполагается демонстрировать в Америке, в местах рассеяния русской эмиграции»[383].

Любительские фильмы

Совершенно неизведанным полем для исследования является эмигрантское кинолюбительство. Появление узкопленочного формата сильно удешевило съемочную аппаратуру и сопутствующие ей технологии[384]. В начале 1920-х гг. они вышли на потребительский рынок и превратили съемки в модное и широко распространенное хобби, укоренившееся в эмигрантской среде[385]. Снятые для приватного развлечения, любительские ленты, разумеется, ни по тематике, ни по техническому уровню не были рассчитаны на широкую аудиторию, но ценились знатоками: «Отличие любительского фильма от настоящего в том, что режиссер-любитель не связан никакими требованиями рынка, ни вкусом большой публики, ни какими-либо коммерческими соображениями. Единственное, что его ограничивает, это размеры пленки. <...> Для фотографа-любителя одинаковую ценность имеют и прекрасный собор на берегу, и простой стакан, из которого пьет матрос. Лишь бы это было “фотогенично”. Поэтому темами своих фильмов любитель выбирает элементы, наиболее выгодные в этом отношении»[386].

Время от времени лучшие образцы домашнего экрана предъявлялись публичному вниманию, причем эти сюжеты отличались большим разнообразием. Например, в феврале 1930 г. в Берлине «прошел с успехом просмотр фильма “Воскресенье”, сделанный кружком любителей, в котором главные роли исполняли продавщица, шофер, рассыльный, мелкий служащий, которые продолжают заниматься своим делом»[387].

«В Париже существуют многочисленные клубы и кружки любителей кинематографа. На днях в одном из таких клубов состоялся закрытый просмотр любительских фильмов. Продукция уменьшенного размера, проекция на маленьком экране, но столько в этих фильмах вкуса, любви к фотографии, счастливых находок, свежести, что забываешь о величине экрана. Люди, не связанные никакими коммерческими побуждениями и требованиями <...>, снимают как хотят и что хотят. <...> Показанный последним документальный фильм нашего соотечественника А. Маршака[388] из ярмарочного быта можно было бы показать в любом кинематографе. Типы балаганных артистов, интерьеры фургонов, толпа, старички, взирающие на соблазнительных танцовщиц или на колесо рулетки, неизбежные матросы и солдаты, дети и коньки каруселей — все схвачено зорким и наблюдательным

ЖИВЫЕ КАРТИНЫ
ТРАГИЧЕСКОЙ ГИБЕЛИ АЭРОПЛАНА «S—35»
В Субботу, 9октября в 7 час., первый раз перед русской колонией будут показаны кинематографические картины, снятые во время гибели аэроплана Сикорского, с рассказами очевидца катастрофы. Вход — 50с.
ПОЛОВИНА СБОРА ПОЙДЕТ НА ПОСТРОЙКУ НОВОГО РУССКОГО АЭРОПЛАНА.

Анонс о кинопоказе.

Нью-Йорк. 1926

глазом. <...> Посетители таких просмотров — квалифицированная публика, требовательная и понимающая толк в фотографии, но с удовольствием отмечающая каждую удачу аплодисментами. Одна особенность любительских фильмов: автор является и режиссером, и оператором, он же и постановщик, и художник, сценарист. Маленький фильм — целиком детище его вкуса и опыта»[389].

Особой популярностью пользовалось кинолюбительство в Соединенных Штатах, где кинематограф традиционно занимал высокое место в художественной культуре. Его энтузиастом был, например, Игорь Сикорский, собиравший киноматериалы, связанные со своей работой[390], а одним из первых сюжетов собрания могла быть съемка, запечатлевшая 21 сентября 1926 г. аварию его трансатлантического воздушного судна и гибель двух сотрудников во время испытательного полета[391]. Эта трагедия вызвала немало разноречивых толков и слухов в Нью-Йорке, и некоторое время спустя «Живые картины трагической гибели аэроплана “S-35”» были показаны русской колонии города с пояснениями очевидца случившегося: «Так как картина будет демонстрироваться очень медленно, то ясно будет видно, как снялся аппарат с места, сколько он пробежал и как произошла катастрофа»[392].

Кинолюбителем был и балетмейстер Михаил Фокин, что засвидетельствовано в дневнике С. Бертенсона. 9 декабря 1929 г. он записал: «Провел длинный вечер у Фокина. Он показывал мне в домашнем крохотном кино снимки с некоторых его танцев, очень занятные снимки его путешествия на автомобиле через Колорадо и самое интересное — моменты его недавней поездки в Европу: Париж, Берлин, Рига и, наконец, возвращение в свой дом в Нью-Йорке»[393].

Осенью 1928 г. некие В.В. Ушанов и В.Н. Арефьев взялись за съемки хроникального фильма об эмигрантской колонии Западного побережья США. Они хотели показать не только известных персон, «выдвинувшихся своей деятельностью, знаниями и талантами в своей и американской среде, но и жизнь и работу простого русского рабочего и обывателя». В числе снятых эпизодов картины были приезд в Сан-Франциско митрополита Платона, пикник Общества русских инженеров в городке Фэрфакс, выступления русской футбольной команды «Меркурий», а также виды «страшного для эмигрантов» Энджел-Айленда, где находилась тюрьма для нелегальных иммигрантов. К концу года первая часть картины была снята и смонтирована, в нее вошли кадры, запечатлевшие жизнь воспитанников русского детского сада в Сан-Франциско — спортивные занятия и игры, уроки рисования и т.п. Кроме того, кинолюбители планировали снять работу редакции газеты «Новая заря», а завершив работу, напечатать вторую копию картины, с тем чтобы отправить ее в Харбин и Шанхай, где жители «хорошо знают многих из снятых»[394]. Удалось ли им довести свой замысел до конца и показать фильм зрителям, остается невыясненным.

24–25 июня 1933 г. в Русском клубе Сан-Франциско демонстрировалась игровая картина «Мечты и действительность», снятая местными кинолюбителями. Один из зрителей оставил ее развернутое описание: «Сюжет картины заключался в том, что некий эмигрант Иван Иванович Иванов 8-й, как и полагается, влачит серенькое существование джанитора*. В выходной день он посещает танцевальные вечера Русского клуба. На одном из них он встречается с Манечкой Душечкиной и влюбляется в нее. Но увы, Иван Иванович скромен и застенчив. Он скромен и застенчив только потому, что он беден. Вот если бы он был богат... он бы показал себя. Манечка тоже не особенно обращает на него внимание. Она предпочитает скромного воздыхателя Иванова неотразимому Сержу Сердцеедову, который владеет буквально всеми сердцами русской колонии, даже такой красавицы, как Нюточка Неотразимая. На одной из лекций в клубе, во время которой все клюют носом, и на которой можно видеть завсегдатаев всяких лекций, Иван Иванович не только клюет носом но по-настоящему засыпает, и ему снится... Далее в картине показывается то, что снится Ивану Ивановичу»[395]. Оценивая увиденное, благосклонный зритель похвалил энтузиазм участников постановки, простив им все профессиональные ошибки и несуразности: «Я не хочу говорить о недостатках, которые не могли не быть при первом опыте, также не буду разбирать игру каждого, а хочу лишь подчеркнуть то, что эта первая "молчаливая" картина местного производства оказалась "говорящей". Она сказала: там, где прилагаются все силы на создание чего-либо художественного, интересного, там, где преследуются чистые, бескорыстные цели искусства, там, несмотря на малый опыт или даже отсутствие его, могут быть достигнуты большие результаты. Публика, посетившая эти два вечера, думаю, чувствовала то же самое. Ни у кого не явилось желание критиковать, а наоборот, каждый почувствовал в этом новорожденном здорового ребенка, который при деловом воспитании может вырасти и стать гордостью своих родителей»[396].

В Нью-Йорке действовали местные энтузиасты кинематографа. В декабре 1931 г. на заседании Общества литературы и искусства выступил художник-анималист В.В. Перфильев, рассказавший о своем путешествии по джунглям бразильского Мату-Гросу[397]. Его доклад, собравший полный зал, был проиллюстрирован звуковыми любительскими фильмами «Жизнь индейцев племени бороро», «Индейский мальчик на охоте с луком», «Охота на ягуара», «Война с крокодилом». По впечатлению зрителя, «все они очень характерно рисуют жизнь первобытных племен. Особенно замечательна картина поимки живой пумы русским путешественником и охотником Александром Зимелем. Картины смотрятся с напряженным вниманием. Хороши и сцены охоты на крокодилов, вернее, их уничтожение, охота на леопарда и другие. Публика, с живым интересом прослушавшая лектора и увидевшая в несколько часов то, что с такими усилиями было сделано экспедицией, осталась очень довольна и наградила его аплодисментами»[398].

Энтузиасты кинолюбительства смело брались за самые сложные технические эксперименты. Например, на бале Русского исторического общества в Америке, устроенного 2 октября 1939 г., организаторы обещали гостям и участникам показать цветную видовую

* Janitor — привратник, сторож (*англ.*).

ленту «Русская ярмарка 1937 г.», где «в 1-й раз русская колония Сан-Франциско увидит себя на экране»[399].

Известен случай, когда участница любительского фильма оказалась востребована большим кинематографом. Газетчики рассказывали, что Наталия Палей — «старшая дочь великого князя Павла Александровича и княгини Палей. После революции она прибыла во Францию со своей матерью и сестрой Ириной. Нужда заставила ее после окончания французского лицея зарабатывать себе хлеб собственным трудом, и юная аристократка поступила на службу в парфюмерный дом "Шанель"». В конце 1920-х гг. она вышла замуж за французского модельера Люсьена Лелона. «Брак этот был недавно расторгнут, и Наталия Лелон, снова превратившаяся в Наталию Палей, намерена дебютировать на экране. Экраном она заинтересовалась вследствие случайности. Прошлой зимой она была в Сен-Морице. В общем, было скучно. От скуки решили снять для кино сцены зимнего спорта. Но вместо того чтобы снять документальный фильм, сняли маленький скетч, любительский. Главную женскую роль исполняла Наталия Палей. Тут обнаружилось ее дарование»[400]. Далее события развивались по канве сказки о Золушке: «Актрису с таким знаменитым и уважаемым русским именем... открыл Марсель л'Эрбье. Он встретил ее в Казино де Тукэ и был поражен удивительным сходством Наталии Палей с Гретой Гарбо, ее удивительно фотоженичным лицом, ее изяществом, простотою, прелестным голосом. Через некоторое время также был поражен при встрече с Наталией Палей Дуглас Фэрбенкс. Недолго думая, Дуг предложил г-же Палей ехать с ним в Холливуд и быть героиней его нового фильма. Наталия Палей отказалась. Она никогда не играла в кино и не имела к нему склонности. Счастливее был Марсель л'Эрбье. После долгих и многих усилий он упросил Наталию Палей принять главную роль в его новой картине "Ястреб". Наша соотечественница, которую уже называют после первых студийных снимков заместительницей Греты Гарбо, скоро появится на экранах Парижа»[401]. Экранная карьера новоиспеченной актрисы была недолгой — мелькнув в нескольких французских и голливудских постановках в 1933–1936 гг., она навсегда исчезла с экрана, но ее случай в контексте нашего рассмотрения заслуживает упоминания.

На недолгое время энтузиастичным кинолюбителем стал Сергей Прокофьев, в 1919–1933 гг. живший на Западе на положении полуэмигранта. В дневнике он достаточно подробно описал свое увлечение съемками. Его начало совпало со встречей композитора с Всеволодом Мейерхольдом и Зинаидой Райх, приехавшими в Париж в августе 1930 г. Оно же стало и причиной их серьезной размолвки: «Мы купили маленький киноаппарат и решаем сегодня произвести первую съемку. Зинаида Николаевна придумала сюжет: у Пташки* похищает ребенка разбойник Мейерхольд и прячет в подземелье (для этого в саду нашелся живописный спуск в колодец). Начинается погоня. Но тут Пташка вдруг просыпается — все это было только сон. "Ставили" мы фильм целый день, страшно увлеклись, волновались, спорили. Когда в заключение детей купали, Мейерхольд привязывал веревку к ветке и колебал ее на первом плане, перед самым аппаратом, для того чтобы было "поэтично", будто ветер»[402].

* Домашнее прозвище первой жены композитора Лины Ивановны Кодиной.

На следующий день Прокофьев отдал отснятый материал на проявку в лабораторию, а через два дня забрал готовый фильм. «Получив, взглянули — картинки вышли ясные, хотя пугали, что первый блин всегда комом. С нетерпением вернулись в Назу*, но тут выяснилось, что Зинаида Николаевна, несмотря на уговоры Пташки, уже попробовала пускать аппарат, который она видела в Москве. Когда же пустила, то затрещали искры, и все остановилось. Я бросился к аппарату, и тут выяснилось, что он рассчитан на парижский вольтаж, а в Назе вдвое сильнее, и его надо пускать с трансформатором, а так все к чертовой матери перегорело. Когда я с отчаянием возился с аппаратом, Зинка приоткрыла дверь и спросила: "Можно?" Я ответил: "Нет, уж нельзя!" Зинка обиделась, ушла наверх и не спустилась к обеду, а я сердито говорил Мейерхольду, что нельзя хвататься за незнакомые аппараты, а то теперь ничего не вертится, и нельзя увидеть фильм. Пташка говорит, что Зинаида Николаевна наверху ревела и ругала меня. Когда дети сломают игрушку, то они тоже ревут с досады. Впрочем, я был не умнее и дулся, сидя внизу»[403].

Холодно простившись с московскими гостями, которые на следующий день уехали восвояси, композитор продолжил съемочную практику. 9 сентября он снял фильм с участием новых гостей — С. Лифаря, В. Нувеля и П. Корибута-Кубитовича: «Во время чая снимали фильм, но выходило глупо: никто не знал, что делать — махали руками и снимали шляпы, а Лифарь, как жеребенок, бросился обнимать Пташку»[404].

Через несколько дней, возвращаясь на автомобиле в Париж вместе с Николаем Набоковым, Прокофьев разыграл новую киношутку на одной из остановок: «Трудность сочинения заключалась в том, что персонажей было три, а на сцене находилось два, третий (по очереди) должен был крутить. Выдумали: Пташка задумчиво сидит у обрыва, прогуливается Набоков и начинает к ней приставать. Пташка вырывается, бежит мне жаловаться; я беру палку и направляюсь к Набокову, поднимаю руку, но... это оказывается мой добрый приятель, садимся рядом, начинаем хлопать друг друга по коленке и обниматься. Пока мы разыгрывали, в окнах гостиницы появились физиономии, с любопытством следившие за нами, принимая нас за настоящий синема»[405].

Еще один опыт был предпринят на даче в последних числах того же сентября: «Приезжали Пайчадзе и Самойленки**. Ходили по грибы, но неудачно. Устроили огромную киносъемку, целую драму с индусом в чалме (Пайчадзе), злоумышленником (Самойленко) и сыщиком (я) — и их дамами. Работали с увлечением. В саду много фруктов, за которыми ходили охотиться в промежутках»[406].

К сожалению, композитор не оставил полного списка фильмов и не зафиксировал в дневнике свои и чужие впечатления от их просмотров. Эти пленки, очевидно, не сохранились, так же как, впрочем, и съемка анонимного любителя, заснявшего в январе 1926 г. торжественные проводы Н. Евреинова в Америку. На чудом сохранившемся кадре биографы сумели опознать М. Цветаеву и С. Эфрона, но надо думать, что на пленке были запечатлены и другие, не менее именитые эмигранты, участвовавшие в этом событии. Время все же уберегло от забвения любительские архивы пражского инженера В. Попова, снимавшего в 1920-е гг. семью Чириковых, П. Струве, мать Марию и др., «кинолетопись» послевоен-

* Дачное место под Парижем, где проводили лето Прокофьевы.

** Борис Николаевич Самойленко и его жена Фатьма Ханум — близкие друзья Прокофьевых.

ного русского Парижа, снятую Ю. Мельтевым на рубеже 1940–1950-х гг.[407] Известно, что в архивных собраниях (ныне — в американских хранилищах) Бориса Николаевского, Кирилла Дренникова, Юрия Иваска и др. отложились ленты с неатрибутированными пока сюжетами и персонажами. Несомненно, аналогичные материалы существуют и в других эмигрантских коллекциях и архивах. Все они являются уникальными визуальными свидетельствами истории Зарубежья и заслуживают самого внимательного изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

«МЫ — ДРОЖЖИ В ТЕСТЕ»...

1 Привет советской кинематографии — ее руководству, ее лучшим творческим кадрам, инженерно-творческим силам и рабочим // Советское кино (М.). 1934. № 11–12.

2 Из обращения директора-распорядителя Учебно-просветительного общества «Кино-свет» И.П. Дейнеко-Дейниченко в петроградское отделение Бюро общественной информации США (осень 1917 г.) (Институт русского языка и литературы (СПб.). Ф. 9. Оп. 4. Ед. хр. 8).

3 *Болдырев Д.* Пролеткульт // Сибирская речь (Омск). 1919. 19 июня.

4 *Барсов Н.* Кино // Общее дело (Париж). 1920. 26 марта.

5 *Иванов Вс.* «Воинствующая буржуазия» (1921). *Иванов Вс.* Огни в тумане. М., 1991. С. 27–28.

6 *Ренников А.* Вместо испанцев // Возрождение (Париж). 1926. 3 октября.

7 *Рысс П.* Кинематографическая пропаганда // Там же. 1930. 8 марта.

8 *Ланин Б.* Русская кинематография (беседа <с П.И. Чардыниным>) // Время. 1920. 11 октября.

9 Подробнее об этом см.: *Leyda J.* Kino. A History of the Russian and Soviet Film. A Study of the Development of the Russian Cinema from 1896 to the Present. London; Boston; Sydney, 1983. P. 92–110 (далее — *Leyda*, с указанием стр.); *Россоловская В.* Русская кинематография в 1917 г.: Материалы к истории. М., 1937; *Гинзбург С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963; *Листов В.* Россия. Революция. Кинематограф. М., 1995. Хронику событий этого периода см. в: Летопись российского кино. Т. 1: 1896–1929. М., 2004 (далее — Летопись, с указанием стр.).

10 Главными поставщиками негативной и позитивной пленки в Россию были в то время британские компании. В 1915 г. парламент этой страны ввел специальные экспортные налоги военного времени, под которые попали и операции кинопроизводителей. Эта мера резко сократила количество и объемы таких сделок, что губительно повлияло на все последующее развитие национального кинобизнеса. См.: *Perry G.* The Great British Picture Show. London, 1974. P. 42; *Law R., Maxwell R.* The History of the British Cinema. Vol. 3: 1914–1918. London, 1973.

11 Из «Докладной записки министру торговли и промышленности от фабрикантов русской кинематографической промышленности» от 28 августа 1916 г. Цит. по: Сине-фоно (М.). 1916. № 1 (октябрь).

12 Московские ведомости. 1917. 24 июля.

13 Наше время: Вечерняя газета (М.). 1918. 6 июля.

14 См.: <*Б/п.*> Реквизиция кинематографов // Раннее утро (М.). 1915. 1 октября.

15 Развернутая версия этого проекта была первоначально обнародована в форме частной инициативы. См.: *Дементьев В.* Кинематограф как правительственная регалия. Пг., 1915 (два издания).

16 *<Б/п.>* Правительственные кинематографы // Русское слово (М.). 1916. 5 октября.

17 Из циркуляра Министерства внутренних дел от 23 апреля 1917 г. Цит. по: Обозрение театров (Пг.). 1917. № 34.

18 См.: Специальное постановление Временного правительства от 5 мая 1917 г. (См.: *Вишневский Вен.* Кинематография в июльские дни 1917 г. (по материалам подготовляемой к изданию Историко-архивным кабинетом НИКФИ «Хрестоматии по истории кино») (Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2639. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 2).

19 См.: Вестник Отдела местного управления Комиссариата внутренних дел (М.). 1918. № 3.

20 На протяжении зимы и весны 1918 г. местные советы реквизировали кинотеатры в Саратове, Иваново-Вознесенске, Екатеринбурге, Воронеже, Костроме, Семипалатинске, Новониколаевске, Тюмени, Бийске, Перми, Сарапуле, Кустанае, Петропавловске, Елабуге и многих других городах (см.: Мир экрана (М.). 1918. № 1). К лету Московским советом были «социализированы» десять из восьмидесяти кинотеатров, действовавших в центре города (см.: Четвертый час: Вечернее издание (М.). 1918. 12 июня). Об этой практике см.: *Аксельрод Л.* Документы по истории национализации русской кинематографии // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 1. М., 1958; *Taylor R.* The Politics of the Soviet Cinema. 1917–1929. Cambridge; London; New York; Melbourne, 1979. P. 43–46; *Листов В.* Указ. соч. С. 38–40.

21 См.: Вечерний час (Пг.). 1917. 29 ноября.

22 См.: *Вишневский Вен.* Факты и даты из истории отечественной кинематографии // Из истории кино. Вып. 1. М., 1958. С. 66–69.

23 См.: *<Б/п. — Чайковский Б.?>* Москва. 6 января // Кино-газета (М.). 1918. № 2; *<Б/п.>* Кто победит? // Там же. № 4; *И. С<ургучев>.* «Одержимые» // Там же. № 7; *В<исковс>ий (?).* Будет или... не будет: (К вопросу о национализации кинематографического дела) (Из бесед). // Там же; *<Б/п. — Чайковский Б.?>* Москва. 10/23 февраля // Там же. № 7; *<Б/п.>* Государственная реформа кинематографа // Новый вечерний час (Пг.). 1918. 29 апреля и др.; *Шнейдер М.* Эпоха кинооктября (К истории национализации кинематографа) // Кино (газ.) (М.). 1934. № 58. См. также: *Болтянский Г.* Великая Октябрьская социалистическая революция и рождение советского киноискусства // Из истории кино. Вып. 2. М., 1959. Хронику действий «кинопятерки» см. в: Летопись. С. 237–243.

24 *Листов В.* Указ соч. С. 48. Компетентный мемуарист засвидетельствовал, что вопрос о национализации кинематографа дебатировался в Наркомпросе еще в феврале 1918 г. (см.: *Кресин М.* Самые первые дни // Жизнь в кино: Ветераны кино о себе и своих товарищах. Вып. 1. М., 1971. С. 16–17).

25 *Рцы.* Анархисты и... кино // Воскресные новости (М.). 1918. 7 апреля.

26 О контроле в кинопредприятиях. Обязательное постановление Президиума Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов г. Москвы и Московской области // История отечественного кино: Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1 / Сост. В. Листов, Е. Хохлова. М., 1996. С. 57–58 (далее — История отечественного кино, с указанием стр.).

27 Из письма заведующего секцией социальной хроники Г.М. Болтянского заведующему Московским отделением Скобелевского комитета К.М. Бреннеру от 10 января 1918 г. (РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 256).

28 Из письма К.М. Бреннера заведующему кинематографическим отделом Скобелевского комитета В. Дементьеву от 15 января 1918 г. (Там же). В конце апреля Моссовет принял решение о запрете любых не санкционированных им киносъемок (см.: Летопись. С. 248).

29 Раннее утро (М.). 1918. 20 марта.

30 *<Б/п.>* Военный контроль над кинематографической промышленностью // Кинотруд (М.). 1918. № 1.

31 См.: Вечерние ведомости (Пг.). 1918. 27 марта.

32 Вечерняя жизнь (М.). 1918. 11 апреля.

33 См.: *<Б/п.>* Национализация кинодела (Беседа с А.В. Луначарским) // Вечерняя жизнь. 1918. 13 апреля. Подробно этот сюжет рассмотрен в: *Листов В.* Указ соч. С. 50–53.

34 *<Б/п.>* Государственная реформа кинематографа // Новый вечерний час (Пг.). 1918. 29 апреля. Уместно напомнить, что наряду с этим разрабатывались проекты тотальной национализации искусства в советской России. По одному из сообщений, в том же месяце собрание московских художников (преимущественно левого направления) выдвинуло декрет о национализации произведе-

ний искусства и передаче их в ведение советов рабочих и солдатских депутатов (см.: *Лаврский Н.* Национализация искусства // Раннее утро (М.). 1918. 16 апреля).

35 *И. С<ургучев>.* Влюбленный... Народным комиссарам // Кино-газета. 1918. № 15.

36 См.: *Шенфельд Б.* Кинодело и его будущее в России (Беседа с руководителем Госкино <Л.А. Либерманом>) // Кинообозрение: Иллюстрированное еженедельное приложение к газете «Накануне» (Берлин). 1923. № 4 (23 февраля) (далее — Кинообозрение).

37 См.: Постановление Центральной коллегии кинематографического комитета Народного комиссариата по просвещению // Известия ВЦИК (М.). 1918. 17 августа.

38 В доме № 3/5 по Малому Гнездниковскому переулку размещались московские охранное и сыскное отделения, разгромленные в дни Февральской революции 1917 г. В 1920-е гг. в этом здании работал городской уголовный розыск; в 1970-е гг. оно было снесено под строительство нового здания МХАТ.

39 Многие из этих заключений были напечатаны в специальном издании: Кино-бюллетень: Указатель просмотренных картин отделом рецензий Кинематографического комитета Народного комиссариата просвещения (М.). 1918. № 1–2. О работе цензоров см. также: *Мыльникова В.* Справка // «Великий Кинемо»: Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М., 2002 (далее — Великий Кинемо, с указанием стр.).

40 Постановлением Центральной коллегии Кинематографического комитета Народного комиссариата просвещения в августе 1918 г. эта постановка была запрещена из-за «тенденциозного и нехудожественного изображения быта и психологии вообще и в частности военной» (История отечественного кино. С. 91).

41 *Плят Ив.* В кинематографическом комитете // Театральный курьер (М.). 1918. 28 сентября.

42 См.: История отечественного кино. С. 92–93.

43 Красная газета (Пг.). 1919. 14 сентября.

44 См.: *Шенфельд Б.* Кинодело и его будущее в России (Беседа с руководителем Госкино <Л.А. Либерманом>) // Кинообозрение. 1923. № 4 (23 февраля).

45 Мир (М.). 1918. 26 августа.

46 *<Б/п.>* «Отлет» на юг // Кино-газета. 1918. № 5.

47 *Б. Ч<айковский>.* К открытию киносезона // Театральный курьер. 1918. 17 сентября.

48 *Лебедев Н.* Кино. Его краткая история. Его возможности. Его строительство в советском государстве. М., 1924. С. 95.

49 *Стржигоцкий.* Кинематографическая сечь // Кино-газета. 1918. № 35.

50 По нашим подсчетам, в 1918–1919 гг. частными киностудиями Москвы (в том числе ханжонковской и ермольевской) было снято не менее десяти игровых постановок по советским заказам в рамках различных агитационных кампаний (см.: Великий Кинемо. С. 532–533).

51 *Фаддей Кинтошкин.* Об ориентациях и ориентировках // Кино-газета. 1918. № 30.

52 *Тэффи.* На скале Гергесинской // Грядущий день: Политический, экономический и литературный журнал (Одесса). 1919. 1 марта.

53 *Леонидов Л.* Рампа и жизнь: Воспоминания и встречи. Париж, 1955. С. 138.

54 *Сазонова Ю.* Человек и вещи // Последние новости (Париж). 1932. 11 марта.

55 Она же. Рок // Там же. 1936. 21 марта.

56 *<Б/п.>* «Эра» и «Сильный человек» (Вместо некролога) // Кино-газета. 1918. № 12.

57 О дореволюционной биографии Тимана см.: *Михайлов В.* Рассказы о кинематографе старой Москвы. М., 1998. С. 179–202, а также в наших работах: *Янгиров Р.* Пауль Тиман // Великий Кинемо. С. 521–523; Он же. Киномосты между Россией и Германией: эпоха иллюзионов (1896–1919) // Киноведческие записки (М.). 2002. № 58.

58 См.: Кине-журнал (М.). 1917. № 7–10.

59 См.: Театр (М.). 1917. № 1998. В этот период актриса находилась в длительных поездках от Нью-Йорка до Берлина.

60 *<Б/п.>* «Русская золотая серия» // Кино-газета. 1918. № 31. См. также: Сине-фоно (М.). 1918. № 5–6.

61 *Фаддей Кинтошкин.* А Тиман все не едет // Кино-газета. 1918. № 26.

62 *<Б/п.>* Беседа с Верой Холодной // Там же. № 22.

63 Там же. № 26.

[64] Жизнь (Ростов-н/Д). 1919. 25 июня.

[65] С большинством этих кинематографистов предусмотрительный Ермольев имел длительные договорные отношения. Об этом свидетельствует, в частности, договор с И.И. Мозжухиным: подписанный в мае 1917 г., он ограничил самостоятельность актера до мая 1920 г. (Частное собрание, Москва).

[66] *Ханжонков А.* Первые годы русской кинопромышленности (здесь и далее этот источник цитируется по авторской машинописи, хранящейся в Архиве Госфильмофонда Росссии (ГФФ РФ).

[67] См.: Жизнь. 1919. 2 октября.

[68] См.: Общее дело. 1920. 18 ноября. См. также: Справочник русских учреждений, лиц и торгово-промышленных предприятий в Париже / Indicateur Russe à Paris / Ed. W. Konoroff. Paris, 1921.

[69] См.: Последние новости. 1920. 27 октября.

[70] См. об этом: *Borger L.* From Moscow to Montreuil: the Russian émigrés in Paris 1920–1929 // Griffithiana (Pordenone). 1989. № 35/36. P. 28, 32.

[71] См.: Последние новости. 1921. 23 июля.

[72] См.: Докладная записка заведующего ВФКО Л.А. Либермана наркому А.В. Луначарскому от 18 июля 1922 г. // История отечественного кино. С. 116.

[73] См.: Киноискусство (Берлин). 1922. № 1.

[74] Ср.: «Многие русские шедевры увидели свет только благодаря содействию Л.А., любившей кинематографию и одно время увлекавшейся ею почти так же, как и конским <так!> спортом, который она всегда широко поддерживала» (Кинотворчество (Париж). 1926. № 16–17).

[75] Просьба режиссера продлить срок заграничной командировки для лечения вызвала гнев наркома просвещения, публично пригрозившего закрыть его театр в случае невозвращения в назначенный срок (см.: А.В. Луначарский о В.Э. Мейерхольде и М.А. Чехове (Беседа с тов. А.В. Луначарским) // Вечерняя Москва. 1928. 10 сентября). Напуганный режиссер был вынужден апеллировать к председателю Совнаркома СССР А.И. Рыкову: «Остановите действия ликвидационной комиссии. Не допускайте разгрома театра и уничтожения меня как художника. Мейерхольд» (Там же. 27 сентября). Этот инцидент вызвал большой переполох в художественных кругах Москвы (см.: *Бор.* Мейерхольд, Чехов и кризис театра. На диспуте в Доме печати // Там же. 25 сентября). Конфликт разрешился лишь с возвращением режиссера в Москву 3 декабря того же года. Подробнее об этом см.: Из переписки В.Э. Мейерхольда 1926–1933 / Публ. и коммент. О. Купцовой // Диалог писателей: Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. М., 2002; *Kouptsova O.* Meyerhold et la France, lettres des années 1920 e 1930 // Cahiers d'histoire culturelle. Universite de Tours. 2001. № 10.

[76] См. телеграммы П.Г. Тимана и В. Миквица В.Э. Мейерхольду и ответные телеграммы режиссера в: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2438, 2008, 3481.

[77] О дореволюционном периоде жизни и деятельности Р.Д. Перского см.: *Янгиров Р.* Киномосты между Россией и Германией: эпоха иллюзионов (1896–1919) // Киноведческие записки. 2002. № 58.

[78] См.: Эпоха: Вечерняя газета: Орган трудовой интеллигенции (М.). 1918. 28 февраля; 4 марта.

[79] См.: Жизнь. 1919. 6 сентября.

[80] Имеется в виду Объединенный комитет Земского союза и Союза городов (Земгор), созданный в июле 1915 г. для помощи правительству в организации снабжения армии и занимавшийся мобилизацией мелкой и кустарной промышленности на нужды фронта. В январе 1918 г. Земгор был упразднен декретом советской власти, однако продолжал действовать на территориях, свободных от большевиков. В феврале 1921 г. Земгор под названием Российский земско-городской комитет помощи российским гражданам за границей был воссоздан во всех крупных локусах русской диаспоры (Франция, Чехословакия, Германия, Болгария, Польша, Греция, Югославия, Китай) как гуманитарное учреждение, представлявшее интересы беженцев-соотечественников перед иностранными правительствами и международными организациями.

[81] *Ханжонков А.* Указ. соч.

[82] Последние новости. 1920. 30 мая.

[83] См.: *Первухин М.* Русские артисты за границей // Там же. 13 июня.

[84] См.: Голос России (Берлин). 1921. 29 января.

85 В августе 1921 г. Р.Д. Перский был избран членом Берлинского комитета русских организаций помощи голодающим в России, в котором также участвовали П.С. Антик, О.В. Гзовская, М.А. Алданов, А.Я. Левинсон и др. (Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. 5977. Оп. 1. Ед. хр. 25).

86 См.: Голос России. 1920. 12 декабря.

87 См.: История отечественного кино. С. 68. Ср.: «Р.Д. Перский приобрел за последнее время для России значительное количество фильм германского и иностранного производства» (Кино-эхо. Кинематограф для России (Берлин). 1923. № 1. Далее — Кино-эхо).

88 См.: Экран: Журнал, посвященный задачам кино (Берлин). 1924. № 2.

89 *<Б/п.>* Р.Д. Перский // Руль (Берлин). 1929. 10 февраля.

90 См., например: *Сафронов С.* Александр Ханжонков — первый кинопродюсер России. Ялта, 2002.

91 См.: *Ханжонков А.* Указ. соч. Интересные подробности о ялтинском быте, о художественной и кинематографической жизни города в 1918–1919 гг. содержатся в недавно опубликованном дневнике: *Судейкина О.* Дневник. Петроград. Крым. Тифлис. М., 2007.

92 *Ханжонков А.* Указ. соч. Судьба этого киномана оказалась трагической. По рассказу того же Ханжонкова, в конце 1918 г., когда Ялта находилась под контролем Добровольческой армии, Нератов тайно приехал в город для встречи с женой — певицей цыганского хора, был схвачен на ее квартире сотрудниками контрразведки и расстрелян прямо на улице. См. о нем: *Набатов А.* В столице бывшей республики // Ялтинский голос. 1918. 15 августа.

93 *Оболенский В.* Моя жизнь. Мои современники. Париж, 1988. С. 584. (Наше недавнее. Вып. 8). Подробное описание ялтинских событий января 1918 г. см. в: Сведения о злодеяниях большевиков на Южном побережье Крыма (Ялта и ее окрестности) // Красный террор в годы Гражданской войны по материалам Особой следственной комиссии по расследованию злодеяний большевиков / Сост. Ю. Фельштинский. Лондон, 1992. С. 195–203 (далее — Красный террор, с указанием стр.). Этот сюжет, по-видимому, лег в основу несохранившегося фильма «Мученики мола», снятого на одесской фабрике Д.И. Харитонова в конце 1919 г. при участии первых звезд русского экрана — Н.А. Лисенко, Н.И. Кованько, И.И. Мозжухина, П.И. Чардынина и др. Ср.: «С необычайной яркостью и силой в картине отражены современные события. Глубина замысла, грандиозность постановки, исключительный артистический ансамбль вполне отвечают мировому значению созидаемой ленты» (Южное слово. 1919. 9 декабря). О фильме см. также: Приазовский край (Ростов-н/Д). 1919. 21 декабря.

94 Примечательная недомолвка мемуариста: назвав город, он не указал источник финансовых поступлений — в Ростове-на-Дону тогда находилось Казначейство Вооруженных сил Юга России (см.: *Оболенский В.* Указ. соч. С. 673–674).

95 За этот период жители Ялты пережили шесть политических режимов, последовательно сменявших друг друга (большевики, немцы, Добровольческая армия, «зеленые», снова большевики и вновь Добровольческая армия). Эти пертурбации заставляли кинематографистов выпускать фильмы «защитного цвета — для выражения лояльности властям» (Из интервью А.О. Дранкова Дж. Лейде; 1945 г.) (New York University. Tamiment Library. Jay Leyda's collection. Box 9. Folder on Russian and Soviet cinema).

96 *Ханжонков А.* Указ. соч.

97 См.: *Сафронов С.* Указ. соч. С. 43–45.

98 Из письма А.А. Ханжонкова В.Э. Мейерхольду от 15 августа 1919 г.; Ялта — Новороссийск (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2533).

99 *Амфитеатров-Кадашев В.* Страницы из дневника // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 20. М.; СПб., 1996. С. 566–567 (запись от 19 января 1919 г.) (далее — Минувшее, с указанием выпуска и стр.).

100 *Гарольд.* Кинопропаганда (Беседа) // Одесский листок. 1919. 24 октября.

101 Жизнь. 1919. 8 октября. По другому сообщению, на эти цели было ассигновано 250 тысяч рублей (см.: Южное слово (Одесса). 1919. 6 ноября).

102 См. аннотацию кинокомедии «Центрострах»: *Вишневский Вен.* Каталог фильмов частного производства (1917–1921) // Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. Т. 3. Приложения. М., 1961. С. 257 (далее — Каталог, с указанием стр.). Ср.: «В бурные октябрьские дни, когда на улицах Москвы шла Гражданская война, в больших домах царила трусость. Она скрывала

свое лицо и старалась облечься в одежды храбрости. На этой почве создавались положения, которые даже среди трагической действительности порождали улыбку и смех. <...> Перед зрителем проходит работа домового коменданта и домовой охраны во всех их видоизменениях под влиянием рвущихся над домами снарядов. В заразительно веселых красках выступают фигуры председателя домового комитета, начальника охраны и женской вооруженной команды» (Киногазета. 1918. № 5). В сентябре 1918 г. фильм вышел на киевские экраны и анонсировался как «юмористические картины из жизни совдепии» (Фигаро (Киев). 1918. № 16). В русском Китае картина демонстрировалась под названием «Борьба юнкеров с большевиками» (см.: Свет (Харбин). 1921. 16 марта).

103 *<Б/п.>* Дар Добрармии // Южное слово. 1919. 28 октября.

104 *С. К<речетов>.* Кино о современности // Жизнь. 1919. 9 декабря. По сообщению ветерана кино, Я. Протазанов был также автором документального фильма, смонтированного из различных хроникальных эпизодов революционного времени и показывавшегося в Крыму, а затем в Константинополе и в Вене (см.: *Фролов И.* С кинокамерой в 1917 году (1957)) (РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 1. Ед. хр. 444).

105 Об этом фильме см.: Великий Кинемо. С. 484–486.

106 *<Б/п.>* «Жизнь — Родине, честь — никому» // Таврический голос (Симферополь). 1919. 19 ноября.

107 Возможно, имеется в виду фильм «Черная птица», который ОСВАГ планировал выпустить на экраны осенью 1919 г. (Одесский листок. 1919. 24 октября), либо «Белые чайки», снятый в 1920 г. на ялтинской студии Ханжонкова.

108 *Lourie E.* My work in films. San-Diego; New York; London, 1985. P. 3–4 (перевод наш).

109 См. о ней: *Ефимов Н.* Немецкие киноактеры. М., 1926. С. 33–34.

110 См.: Каталог. Т. 3. С. 248–306.

111 См.: Последние новости. 1920. 30 мая. Это сообщение привез в Париж И.И. Мозжухин. По рассказу Ханжонкова, Вяземская покончила с собой или была убита в последние дни 1919 г. (см.: *Ханжонков А.* Указ. соч.).

112 *Набоков В.* Другие берега // Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 5. СПб., 2000. С. 297–298.

113 *Ханжонков А.* Указ. соч.

114 Жизнь и искусство: Альманах искусств (Константинополь). 1921. № 1 (13 февраля).

115 Биограф сообщает, что Ханжонков пытался организовать совместное предприятие с итальянской фирмой еще в конце 1916 г., но по условиям военного времени этот проект не состоялся (см.: *Сафронов С.* Указ. соч. С. 25).

116 *С. Р-ц.* Крымский исход // Русский голос (Белград). 1932. 24 апреля.

117 *Ладинский А.* Как во сне // Последние новости. 1933. 3 марта.

118 См.: Жизнь и искусство. 1921. № 1 (13 февраля).

119 См.: Вечерняя пресса / Presse soire (Константинополь). 1922. 28 июня.

120 См.: Последние новости. 1921. 28 июля.

121 См.: *Бертенсон С.* Вокруг искусства. Холливуд, 1957. С. 299–300.

122 См.: Голос России. 1921. 7 апреля.

123 См.: Руль. 1921. 2 июня.

124 См.: Время. 1922. 11 апреля. Жертвой этой необязательности был не один Ханжонков. В сентябре 1920 г. тифлисский кинопредприниматель Михаил Хапсаев, организовавший выезд актеров МХТ на киносъемки в Италию (см.: Арлекин (Тифлис). 1920. № 1), объявил о начале кинематографической работы «художественников» в Париже (см.: Последние новости. 1921. 21 января), однако и его проект провалился из-за их отказа участвовать в съемках.

125 Первое сообщение на эту тему появилось еще осенью предшествующего года: «А.А. Ханжонков надеется в ближайшем будущем демонстрировать изобретенный им говорящий кинематограф» (Свободное слово (Ревель). 1921. 19 октября).

126 См.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 8. О западных разработках кинозвуковых систем см.: Звуковое кино: Сб. статей. М., 1930.

127 *Попова-Ханжонкова В.* Биографическая справка об А.А. Ханжонкове (1946?) (Архив ГФФ РФ). Этот период совершенно не отражен в другом документе. См.: *Ханжонков А.* Автобиографическая справка для издательства «Искусство» (1935) (Там же).

128 *Владимиров А.* Отец русской кинематографии // Голос Крыма: Russische Zeitung (Симферополь). 1942. 23 декабря (перепеч. в: Новое слово (Берлин). 1943. 20 января).

129 «Попова-Ханжонкова Вера Дмитриевна <...>, заведующая монтажным цехом “Востоккино”, муж, А.А. Ханжонков — лишенец, <...> вычищена по 2-й категории» (Из доклада управляющего «Востоккино» Б.А. Котиева на общем собрании треста 22 ноября 1930 г.) (РГАЛИ. Ф. 2489. Оп. 1. Ед. хр. 36). Через год эмигрантская газета сообщила: «В Ялте арестована вдова известного русского кинематографического деятеля Ханжонкова. Вместе с ней арестованы еще 26 служащих треста «Востоккино». Все арестованные обвиняются в саботаже и срыве пятилетнего плана» (*<Б/п.>* Арест Ханжонковой // Руль. 1931. 25 марта). См. также: *<Б/п.>* А. Ханжонков в Ялте // Возрождение. 1931. 10 апреля.

130 *Владимиров А.* Указ. соч.

131 См.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 8.

132 См.: Славянская заря (Прага). 1920. 23 апреля. Сведениями о выпуске этой картины на экран мы не располагаем.

133 Русский эмигрант (Берлин). 1920. № 1; Время. 1920. 30 августа.

134 См.: Руль. 1921. 11 января; Театр и жизнь: Двухнедельный журнал, посвященный пропаганде русского сценического искусства за границей (Берлин). 1921. № 3.

135 *А. Л<апинер>.* «Черная пантера» // Руль. 1921. 16 октября.

136 См.: *Вишневский В.* 25 лет советского кино в хронологических датах. М., 1945. С. 15.

137 См.: Театр (Берлин). 1922. № 2. При этом указывалось, что некоторые павильонные эпизоды были сняты в бывшем московском киноателье Ермольева.

138 См.: *Вишневский В.* 25 лет советского кино в хронологических датах. С. 17; *Ханжонков А.* Указ. соч. С. 142.

139 Ближайшие перспективы нашего производства. Директор «Факела» К.И. Фельдман // Кино: Двухнедельник Общества кинодеятелей (ж-л) (М.). 1923. № 2 (6).

140 Зав<едующий> худож<ественной> частью I Моск<овского> колл<ектива> арт<истов> экрана В.Н. Карин // Там же.

141 См.: История отечественного кино. С. 117.

142 *Шенфельд Б.* Кинодело и его будущее в России (Беседа с руководителем Госкино <Л.А. Либерманом>) // Кинообозрение. 1923. № 4 (23 февраля).

143 См.: Кино-эхо. 1923. № 1; Руль. 1923. 6 декабря.

144 Нина Ханжонкова приехала в Москву в 1926 г., а Николай репатриировался в СССР лишь в 1956 г. (см.: *Сафронов С.* Указ. соч. С. 47–48).

145 А.Н. Ханжонкова все годы руководила вместе с мужем работой московского кинопредприятия, а также была соавтором сценариев под общим псевдонимом АНТАЛЕК (АНТ<онина> АЛЕК<сандр>). По некоторым свидетельствам, именно она и была фактическим руководителем предприятия. См.: *Озеров И.* Мемуары // Вопросы истории (М.). 1997. № 1. С. 92–93; Там же. № 2. С. 85–87.

146 *<Б/п.>* А.Н. Ханжонкова // Руль. 1925. 2 августа. См. также: Новое русское слово. 1925. 15 августа.

147 РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 10.

148 До конца 1923 г. общество владело прокатным отделением в Петрограде. См.: Арт-экран (Пг.). 1923. № 5.

149 См.: *<Б/п.>* Ликвидация общества «Русфильм» // Последние новости (Пг.). 1924. 7 января. О судьбе предприятия см. также: *Ефремов М.* Объединение кинематографического дела в СССР // Жизнь искусства (Л.). 1924. № 33 (28 августа).

150 См.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 11.

151 *<Б/п.>* Как мы строим // Советский экран (М.). 1925. № 24.

152 См.: *Аграновский А.* «Великий Немой» (К делу Госкино и др.) // Известия. 1927. 23 марта; *М-ва З.* Кино-дельцы // Вечерняя Москва. 1927. 18 апреля; *<Б/п.>* Тайны «Пролеткино» // Новое русское слово. 1927. 5 июня; *Гайдай Е.* Соучастник // Искусство кино. 1995. № 1; *Ибрагимов О.* Компромат на Луначарского // Вечерняя Москва. 1996. 5 февраля. В 1926–1927 гг. власти инициировали три уголовных дела, по которым было в общей сложности арестовано около 50 сотрудников ведущих киноорганизаций (Госкино, Культкино и Пролеткино). Подробнее об этом см. в нашей работе: *Янгиров Р.* «Спецы» в советском кинематографе // Тыняновский сборник. Четвертые ты-

няновские чтения. Рига, 1990; Он же. К биографии А.А. Ханжонкова: новый ракурс // Киноведческие записки. 2002. № 55.

153 См.: *Ибрагимов О.* Еще раз о «деле Ханжонкова» // Искусство кино. 1996. № 9.

154 *<Б/п.>* Внимание партии к кино // Жизнь искусства. 1927. № 16.

155 Письмо О.Н. Фрелиха жене О.Д. Быстрицкой от 23 января 1931, Ялта — Москва (РГАЛИ. Ф. 2760. Оп. 1. Ед. хр. 15).

156 См.: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о праздновании 15-летия советской кинематографии и о награждении работников кинематографии (8 января 1935 г.) // Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы. М., 2005. С. 255–261.

157 *Ханжонков А.* Первые годы русской кинематографии. М., 1937. Об этом см.: История издания одной книги: (Переписка А.А. Ханжонкова с В.Е. Вишневским) / Публ. В. Мыльниковой // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 10. Париж, 1990.

158 *Владимиров А.* Отец русской кинематографии // Голос Крыма. 1942. 23 декабря.

159 Справка о состоянии здоровья Ханжонкова, выданная 29 августа 1943 г., засвидетельствовала, что без помощи жены он «нежизнеспособен» (см.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 4).

160 *Февр Н.* На развалинах большевизма. На Южном берегу // Новое слово. 1943. 28 февраля. Обновленная версия: Он же. Солнце восходит на западе. Буэнос-Айрес, 1950. С. 224–225.

161 См. его переписку с различными инстанциями о возобновлении персональной пенсии и продовольственном снабжении: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 4, 5.

162 См.: Некролог в газете «Сталинское знамя» от 27 сентября 1945 г. и извещение о смерти Ханжонкова от имени Ялтинского городского совета депутатов трудящихся, Городского комитета ВКП(б) и Ялтинской киностудии (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 7).

163 См. о нем в наших работах: *Yangirov R.* Alexander Drankov // Silent witnesses: Russian films 1908–1919 / Testimoni silenziosi: Film russi 1908–1919. London; Pordenone, 1989. P. 554–561; *Янгиров Р.* Приключения Рыжего «Арапа» // Искусство кино. 1995. № 1; *Yangirov R.* Man of fortune: A Sketch of Alexander Drankov's life after Russia // Film history: An international journal. Teaneck, New Jersey; Sydney, 1999. № 2; *Янгиров Р.* «Рыцарь удачи» на чужбине: Новые материалы к биографии Александра Дранкова // Киноведческие записки. 2001. № 50; Он же. Александр Осипович Дранков // Великий Кинемо. С. 505–508; Он же. Человек со свойствами: Сага Александра Дранкова // Егупец: Литературно-художественный альманах (Киев). 2003. № 12; Он же. Голливудские миражи Александра Дранкова // Русские евреи в Америке. Иерусалим; Торонто; М., 2005.

164 *Лемберг А.* Я был мальчиком при Дранкове // История отечественного кино. С. 42–43.

165 См.: *Leyda.* P. 111. Есть основания думать, что одной из причин бегства Дранкова из красной столицы были его кинопостановки лета 1917 г., иллюстрировавшие прогерманскую деятельность ленинской партии. Его фильм «Большевик» вышел на экраны накануне установления советской власти в Москве (см.: Проектор (М.). 1917. № 17–18).

166 См.: Театральный курьер. 1918. 3 октября. Эта актриса стала звездой кабаре, открытого Дранковым тогда же в Киеве.

167 См.: Зритель (Киев). 1918. № 12.

168 *Незнакомец <Флит Б.>* Театральный ветер // Фигаро (Одесса). 1918. № 17.

169 Театральный день (Одесса). 1918. 9 ноября.

170 На это указывает, например, дата выдачи заграничного паспорта его жене, уроженке Ялты Нине Петровне Дранковой — 20 января 1920 г. (National archives. Washington, D.C. Russian consulate records. M 1486. Box 54). Возможно, отъезд Дранковых предшествовал или совпал с датой эвакуации ермольевской труппы в феврале 1920 г.

171 Из письма Г.В. Дмитренко юристу Б.Л. Гершуну от 9 июня 1922 г; Константинополь — Берлин (ГАРФ. Ф. 5986. Оп. 1. Ед. хр. 413).

172 *Чебышев Н.* Из записной книжки. Отрывки. 1921 год // Возрождение. 1936. 28 марта.

173 *Русский.* Беженская жизнь // Русское эхо (Константинополь). 1920. 28 марта.

174 См.: *<Б/п.>* В Константинополе // Последние новости. 1921. 19 июня. По некоторым подсчетам, за 1919—1924 гг. через Стамбул прошло более 250 тысяч русских беженцев (см.: *Huntington W.Ch.* The homesick million. Russia-out-of-Russia. Boston, 1933. P. 14. Далее — *Huntington,* с указанием стр.).

175 Русский комитет в Турции: Материалы по вопросу об эвакуации русских беженцев из Константинополя. На правах рукописи. Константинополь, ноябрь 1922. С. 5.

176 <*Б/п.*> Вечер константинопольцев // Новое русское слово. 1930. 8 марта. Ср. также: *Вертинский А.* Дорогой длинною... М., 1991. С. 122–138.

177 *Неманов Л.* Обломки: Константинопольские впечатления // Последние новости. 1921. 12 мая.

178 См.: *Тэффи.* Стамбул // Русское эхо. 1920. 4 апреля. В городе работали «Интимный театр» Бориса Орлицкого и «Уголок артиста»; «симпатиями русской публики пользуется “Интимный театр”, туземцы предпочитают “Уголок”» (Там же. 29 марта).

179 См.: *Русский.* Беженская жизнь // Там же. 5 апреля.

180 См.: Новая русская газета (Константинополь). 1920. 15 августа.

181 См.: Варшавское слово. 1920. 11 апреля.

182 См.: Арлекин. 1920. № 51.

183 *Театрал.* Театр и музыка // Русское эхо. 1920. 28 марта.

184 *Камышников Л.* Живой покойник (Из константинопольских писем) // Время. 1922. 18 сентября.

185 Новое время (Белград). 1921. 3 декабря.

186 *Чебышев Н.* Близкая даль // Возрождение. 1932. 22 января.

187 <*Б/п.*> Константинопольский калейдоскоп // Русское обозрение (Пекин). 1920. Декабрь.

188 *Чебышев Н.* Из записной книжки. Отрывки. 1921 год // Возрождение. 1936. 22 апреля.

189 См.: Общее дело. 1920. 20 декабря.

190 *Lourie E.* Op. cit. P. 4–5.

191 См.: Жизнь и искусство (Константинополь). 1921. 6 февраля.

192 См.: Последние новости. 1920. 28 июля.

193 См.: Там же. 16 июля.

194 *Белозерская-Булгакова Л.* Воспоминания. М., 1989. С. 11.

195 Этот кинематографист оставил о себе память в советском кинематографе: его историческая драма «Спартак», снятая на одесской кинофабрике в 1925 г., была признана шедевром халтуры и высмеяна в романе «Золотой теленок» Ильфа и Петрова. См. о нем: *Арди Ю.* Что на Востоке? Турецкая Калифорния (Беседа с Мухсин-бей Эртогрул <так!>) // Кино (газ.). (М.). 1925. № 24; *Журавлев А.* Турецкое кино // Советский экран. 1927. № 43.

196 Премьерный показ ленты состоялся в кинотеатре «Амфи» 26 января 1922 г. (см.: Вечерняя пресса / Presse soir. 1922. 20, 23 января). Эта картина открывала серию постановок «Трагический Стамбул», выпущенную неустановленной фирмой.

197 *Максим Л.* Чудеса солнца // Новое русское слово. 1933. 9 декабря.

198 Там же.

199 И. Сургучев о русском Константинополе // Отклики (Варшава). 1921. 18 сентября. Согласно другому сообщению, в феврале — марте 1921 г. в городе действовало 470 «лото-клубов». Ежедневно их посещало около 29 тысяч человек, оставлявших там не менее 17,5 тысячи турецких лир. См.: Последние новости. 1921. 6 апреля.

200 Зарницы. 1921. № 9.

201 *Ладинский А.* Тараканьи бега: Грустный рассказ // Сатирикон (Париж). 1931. № 9.

202 См.: Вечерняя почта (Константинополь). 1922. 13 января.

203 См.: Театр и жизнь. 1921. № 5–6.

204 <*Б/п.*> Среди эмигрантов. Нужда скачет // Последние новости. 1921. 28 июля.

205 См.: Новое время. 1921. 18 сентября.

206 Голос России. 1922. 23 ноября.

207 См.: Вечерняя пресса / Presse soir. 1922. 16 сентября.

208 См.: Записка «Pro memoria» о встрече представителей Комитета съездов русских юристов за границей с представителями юридического отдела Генерального секретариата Лиги Наций (ноябрь 1922 г.) // Русские беженцы: Проблемы расселения, возвращения на родину, урегулирования правового положения. 1920–1930-е годы: Сб. документов и материалов / Сост. З. Бочарова. М., 2004. С. 168.

209 См.: *Леа.* Эвакуация Константинополя // Новое русское слово. 1923. 13 сентября.

210 Судя по газетным сообщениям, число российских беженцев, выехавших из Константинополя в США, составляло не менее 15 000 (см.: Новое русское слово. 1923. 20, 24 сентября, 4 октября). По другим сведениям, их было чуть более двух тысяч (*Huntington.* P. 19–20).

211 *Рогова В.* Киномогиканин: Последнее интервью Бориса Вольфа // Независимая газета (М.). 1999. 17 сентября.

212 См.: www.ellisislandrecords.org/search/passRecord.asp. Можно предположить, что переезд Дранкова стал возможным благодаря поручительству его старшей сестры Анны, эмигрировавшей в США еще до революции. См. о ней: www.ancestry.com. В Америке семейная жизнь Дранковых разладилась, и его жена в 1925 г. вернулась в Европу (см.: National Archives. Washington, D.C. Russian consulate records. M 1486. Box 54).

213 Его деловым партнером указывалась компания «Акра» (?) (см.: Новое русское слово. 1923. 8 декабря).

214 См.: Там же. Об этом же сообщала и советская печать. См.: *Аташева П.* Новые тараканьи бега // Советский экран. 1928. № 14.

215 *Reech L.* A Movie hero of the film called life // The Jewish tribune (New York). 1923. 28 October.

216 См.: История отечественного кино. С. 22–26. Публикация о Дранкове, помещенная в этом сборнике, включает его письма к Г. Бернштейну за 1911–1927 гг., хранящиеся ныне в Архиве еврейских исследований (YIVO) в Нью-Йорке. Между прочим, по показаниям заграничного агента ГПУ Павловского (Якшина), арестованного германской полицией в 1929 г., Бернштейн тайно сотрудничал с Москвой: «Нашими резидентами и их секретными сотрудниками был привлечен... целый ряд журналистов, которые по заданиям ВЧК (ГПУ) и Коминтерна на известных условиях обязаны были помещать в прессе те или иные статьи, сведения и документы, которые составлялись и редактировались ответственными работниками центров... Очень большую помощь оказывал некий Герман Бернштейн, родом из Могилева, помещая пересылаемые ему материалы, сведения, документы, статьи и заметки в корреспондируемые им газеты. <...> Ему обычно поручалось проведение газетной кампании по Америке, где он имел наибольшие связи, в пользу подготовки общественного мнения к признанию Советов и дискредитированию эмигрантов и антисоветских общественных деятелей» (Красный террор. С. 375–379).

217 См. *Leyda.* P. 42–46. См. также конспект беседы Дж. Лейды с А.О. Дранковым о съемках в Ясной Поляне и о жизни в Ялте в 1919–1920 гг. в: The New York university. Tamiment library. Jay Leyda's collection. Folder on Russian and Soviet cinema. Box 9.

218 *Бернардо <Рафайлович Б.>* Письма из Холливуда // Новое русское слово. 1926. 13 декабря.

219 См.: Новое русское слово. 1927. 7 февраля. См. также поздравительную телеграмму русских голливудцев по случаю юбилея этой газеты, подписанную В.К. Туржанским, Д.С. Буховецким, М.И. Вавичем, М.С. Визаровым и А.О. Дранковым (Там же. 10 января). См. также фотографию Дранкова, снятого в компании с М.И. Вавичем и Н.И. Ковaнько в Голливуде (Иллюстрированная Россия (Париж). 1927. № 11).

220 Alexander Drankoff. Highlights on the colorful career of the founder and pioneer of motion pictures in Russia // Hollywood Topics (Hollywood). 1927. № 8 (22 January).

221 Ibid.

222 Письмо А.О. Дранкова Г. Бернштейну от 11 февраля 1927 г., Голливуд — Нью-Йорк (История отечественного кино. С. 25–26).

223 *<Б/п.>* Русские в Холливуде // Руль. 1930. 12 июня.

224 См.: *Leyda.* P. 119.

225 The New York university. Tamiment library. Jay Leyda's collection. Folder on Russian and Soviet cinema. Box 9 (перевод наш).

226 Подробнее об этом см.: *Поздняков А.* Вечное пристанище Александра Дранкова // Киноведческие записки. 2001. № 50.

227 Из выступления художника кино С.В. Козловского на заседании секции истории кино ВГИК 9 марта 1945 г. (Кабинет истории отечественного кино ВГИК. № 15731).

228 *Гардин В.* Воспоминания. Т. 1: 1912–1924. М., 1949. С. 91.

229 Там же. С. 92–93. Об истории этого предприятия см. также: *Бессонов В., Янгиров Р.* Большой Гнездниковский, 10. М., 1990. С. 33–45.

230 См.: *Бр<аницк>ий Н.* Как ликвидировалась старая кинематография // Кино (ж-л). (М.). 1922. № 3.

231 См.: *Маргулиес М.* Год интервенции. Кн. 2. Берлин, 1923. С. 123, 178.

232 См.: Руль. 1921. 4 ноября.

233 В начале 1923 г. он, например, занимался перепродажей американских тракторов на германском и российском рынках (см.: Там же. 1923. 14 января). По другим данным, Венгеров посредничал в коммерческих сделках немецкой угольной и железнодорожной промышленности (см.: *Brownlow K.* The Parade's gone By... Berkeley; Los Angeles, 1969. P. 547).

234 *<Б/п. — Филипп К.?>* Хроника // Кино-эхо. 1923. № 1.

235 Из письма В.Г. Венгерова В.Р. Гардину от 8 мая 1923 г. (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (СПб.). Ф. 173. Оп. 2. Ед. хр. 339). Ср.: «Входящее в состав "Цезарь-Фильм" молодое русское кинематографическое предприятие заканчивает подготовку съемок картины "Дьявол" (по Л. Толстому). Сцен. С. Горного. Реж. И. Сойфер. В настоящее время обществом ведутся переговоры с рядом русских артистов, которым предполагается вручить все главные роли» (Дни. 1923. 5 июня). Адресат это предложение не принял.

236 См.: Голос России. 1922. 26 августа.

237 См.: Накануне. 1923. 20 мая.

238 Об этом предприятии см. также: *Миславский В.* Истерзанные души: Жизнь и фильмы Дмитрия Харитонова. Харьков, 2007.

239 См.: Дни (Берлин). 1923. 20 ноября.

240 Руль. 1923. 6 декабря.

241 Там же. 20 декабря.

242 О нем см.: *Уферман П., Хюглин К.* Стиннес и его концерн. М., Л., 1924.

243 В марте 1924 г. Стиннес заключил с советским Нефтесиндикатом соглашение о закупке крупной партии нефти.

244 Ср.: «Громадное количество русских людей — ибо, как известно, подавляющее количество работающих в этом деле, начиная от артистов, художников, режиссеров и кончая конторскими служащими и всякого рода рабочими, были русские — имело бы хороший постоянный заработок. И это тоже имело весьма немаловажное значение» (*<Б/п. — Морской А.?>* Штиннесовская кинематография // Кинотворчество. 1925. № 13). Среди младших партнеров концерна были Д. Харитонов, Н. Блох, Г. Рабинович, А. Керре, Шах, Загродский и др.

245 *Ухтомский Н.* Русские лавры на кинофронте Германии // Рупор (Харбин). 1929. 8 сентября.

246 *<Б/п.>* Нам пишут из Берлина // Кинотворчество. 1924. № 3.

247 Русский и немецкий тексты соглашения об учреждении «ВеСти» см. в: ГАРФ. Ф. 5987. Оп. 1. Ед. хр. 5. Взнос Стиннеса составил 2 миллиона 277 тысяч рейхсмарок, Венгеров вложил в дело 720 тысяч. Кроме того, миноритарными пайщиками общества были несколько немецких предпринимателей.

248 *Tedesco J.* Pour un cinematographie international // Cinea-Cine pour tous (Paris). 1925. № 28. Спустя годы французский режиссер Рене Клер подтвердил непреходящую актуальность венгеровского проекта и напомнил аргументы в его пользу, выдвинутые им в 1927 г.: «Европейское соглашение? Международное соглашение? Хорошо. Но пусть эти соглашения касаются распространения фильма, а не его производства. <...> Необходимо уважать гений каждого народа» (*Клер Р.* Кино вчера, кино сегодня. М., 1981. С. 178).

249 См. об этом: *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Т. 4. Первый полутом. М., 1982. С. 417–420 (далее — *Садуль*, с указанием полутома и стр.). Об истории проекта см. также: *Otto D.* «...die Filmindustrie Europas retten!» Wengeroff, Stinnes und das «Europäische Filmsyndikat» // Fantaisies russes. Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920–1930. München, 1995.

250 *Danilowicz C., de.* Les projets de M.W. Wengeroff // Cinemagazine (Paris). 1924. 10 Octobre. См. также: *Wengeroff W.* A Propos du Syndicat Européen // Cinematographie Française (Paris). 1924. № 304.

251 *Венгеров В.* Нельзя медлить! // Экран. 1924. № 1 (курсив автора). О производственной стратегии предприятия см. также: *P.A.H.* En Angleterre // La Cinematographie Française. 1924. № 304; *Tompson K.* The Ermolieff group in Paris: exile, impressionism, internationalism // Griffithiana. 1989. № 35/36; *Borger L.* From Moscow to Montreuil: the Russian emigres in Paris 1920–1929 // Ibid.

252 *Венгеров В.* Европейский фильмовый синдикат // Русское эхо. 1924. № 42. См. также: Руль. 1924. 10 сентября. См. также обращение Венгерова к германской аудитории и отклики на него в: Bioscop (Berlin). 1925. № 3.

253 *<Б/п. — Лапинер А.>* От редакции // Экран. 1924. № 3.

254 *<Б/п. — Лапинер А.>* 1925-й год // Там же. 1925. № 1. В этом же номере журнала было опубликовано новогоднее пожелание Венгерова: «Я бы хотел, чтобы в 1925 году на каждые пять американских премьер в Европе приходилась бы одна европейская премьера в Америке» (Там же).

255 *<Б/п. — Морской А.>* Европейский синдикат // Кинотворчество. 1924. № 6–7 (курсив автора).

256 *<Б/п.>* Мы и иностранный капитал // Кино (газ.). (М.). 1924. № 7. См. также: Л.Б. Красин об организации кинодела // Там же. № 32. Помимо Стиннеса советские чиновники в те же месяцы вели аналогичные переговоры с германскими компаниями «Найман», «ЭФА» и др.

257 См.: РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Ед. хр. 337.

258 Из письма руководства Госкино в Главный концессионный комитет по промышленности (Главконцесспром) от 13 февраля 1924 г. (Там же. Ед. хр. 499).

259 Проект договора между Госкино, Восточным кинообществом и берлинским «Коммедия-Фильм» от 10 декабря 1923 г. (Там же). В марте 1924 г. Стиннес расширил договоренности с Госкино продажей большого пакета зарубежных фильмов для проката в СССР (Там же. Ед. хр. 469). См. также обсуждение этих договоренностей в советской печати: Накануне. 1924. 5 марта; Известия. 1924. 24 апреля; Зрелища (М.). 1924. № 81; Кино (газ.). (М). 1925. № 6; *<Б/п.>* «Вести-Фильм» // Кинонеделя (Л.). 1924. № 19.

260 См.: Наш мир (Берлин). 1924. № 8.

261 См.: В Германии — застой (Беседа с представителем германской кинофирмы «Фильмдиност» гр. Вильгельмом Рор<ом> // Пролеткино (М.). 1924. № 3.

262 См.: *Садуль.* Первый полутом. С. 418.

263 *Федоров В.* Сумерки Штиннеса // Возрождение. 1925. 10 июня.

264 *Лиянов Д.* «Закат Европы» и... «Вести» // Кинонеделя (Л.). 1924. № 44. См. также: *Е.К.* Банкротство концерна Гуго Стиннеса // Красная газета (веч. вып.). 1925. 9 июня.

265 *Лапинер А.* Германия. Обзор // Экран. 1924. № 2.

266 Он же. 1925-й год // Там же. 1925. № 1.

267 *Бунге А.* Возвращение на родину // Возрождение. 1925. 8 декабря. Неоднозначность репутации Венгерова, по-видимому, основывалась на слухах о его тесных связях с Москвой. Косвенным доказательством в их пользу служит, например, упоминание некоего Венгерова, занимавшегося по заданию ГПУ подрывной работой в эмигрантских общественно-политических организациях в Берлине (см.: Красный террор. С. 375).

268 *К. Ш<утко>.* Экспансия американской киноиндустрии // Киножурнал АРК. 1925. № 1.

269 *<Б/п.>* К образованию всеевропейского синдиката // Там же. № 3.

270 См. документы по финансовым тяжбам В.Г. Венгерова и наследников Г. Стиннеса: ГАРФ. Ф. 5987. Оп. 1. Ед. хр. 5, 37.

271 С осени 1924 г. Д.И. Харитонов перешел из ранга венгеровского партнера в разряд наемного служащего французского отделения «ВеСти» — «Сине-Франс-фильм». Подробнее об этом см. в следующем очерке.

272 Ср.: «Слепой случай толкнул меня в кинематографическое производство. Директора двух фирм поссорились во время совместной постановки и решили передать наблюдение за дальнейшей работой третьему лицу. Выбор их пал на меня. Это было пять лет назад. А теперь я уже не променяю увлекающей меня кинематографической деятельности ни на что другое» (*Морской А.* С.С. Шифрин // Иллюстрированная Россия. 1929. № 17). Ср. также: «Шифрин был подлинной карикатурой на кинопродюсера. Резкий, энергичный, с отрывистой речью. Он говорил по телефону, диктуя секретарше письмо, подписывая другое, читал третье» (*Рейс Е.* Кожевников, кто вы? М., 2000. С. 12).

273 См.: Последние новости. 1928. 12 мая; Там же. 21 сентября. На берлинском конгрессе В.Г. Венгеров представлял русскую зарубежную кинематографию вместе с И. Мозжухиным, Н. Колиным и М. Разумным (см.: Возрождение. 1928. 11, 26 августа). Слухи о его новых проектах дошли до печати: в частности, появились сообщения о венгеровском секретном займе в 9 миллионов фран-

ков у компании «Пате» для развития кинопроизводства, однако они были вскоре дезавуированы (см.: Возрождение. 1928. 20 ноября).

274 См.: Там же. 8 декабря. Позднее появилась новая версия этого сообщения: «А.Я. Таиров, посвятивший себя в последнее время изучению тонфильма, заключил с Венгеровым контракт на две звуковые картины, которые будут изготовляться с осени в берлинских ателье. Одна из картин — “Отец Сергий” по Л. Толстому, другая — “Цыганы” по А. Пушкину» (Руль. 1929. 4 августа). «Обе картины должны быть закончены постановкой в течение ближайших месяцев и выпущены на европейские экраны предстоящей зимой» (Возрождение. 1929, 24 августа). Эти проекты не были реализованы, скорее всего, из-за отказа Москвы отпустить режиссера на работу за границу. Кроме того, Венгеров пригласил в Берлин О.И. Рунича для участия в экранизации романа Э. Золя «Дамское счастье», оставшейся нереализованной (см.: Там же. 1928. 8 октября). Тогда же сообщалось, что Венгеров приступает к съемкам картины «Князь Серебряный», но и этот проект не получил продолжения. См.: Cinematographie Française. 1928. № 525.

275 Возрождение. 1928. 8 декабря.

276 *<Б/п. — Морской А.>* «Калиостро» // Иллюстрированная Россия. 1929. № 24. См. также анонимную рецензию с упоминанием имени инициатора постановки: Последние новости. 1929. 31 мая.

277 *Рейс Е.* Указ. соч. С. 11–12. По свидетельству этого мемуариста, в 1920-е гг. семья Венгеровых владела в Берлине недвижимостью, в частности пансионом и рестораном «Прагер плац» (см.: Он же. Мой путь. М., 2000. С. 94).

278 Из письма В.Г. Венгерова С.М. Эйзенштейну от 9 февраля 1934 г., Париж — Москва (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2580).

279 *<Б/п.>* Советские кинодельцы в Париже // Возрождение. 1934. 25 мая.

280 *<Б/п.>* Киносоветчики в Париже // Там же. 8 июня.

281 *<Б/п.>* «Петр I» на французском языке // Последние новости. 1934. 5 октября.

282 *<Б/п.>* «Петр Великий» // Там же. 9 ноября.

283 *<Б/п.>* Петр I на экране // Возрождение. 1934. 9 ноября.

284 См.: *<Б/п.>* «Петр I» Алексея Толстого на экране // Там же. 28 сентября.

285 *<Б/п.>* Англо-советское кинопредприятие // Новое русское слово. 1934. 15 октября. Либретто сценария «Аттила» хранится в парижском архиве Е.И. Замятина. См.: Bibliothèque de Documentation internationale contemporaine (Paris). Fonds Zamiatin. 184 p. По мнению британских продюсеров, история Аттилы должна отразить «нашу эпоху мировых войн и угрозы наступления восточных наций на западный мир с его “старой цивилизацией”». Фильм, «имеющий шансы стать большой картиной на мировом рынке», должен был сниматься в английской и французской языковых версиях при производственном бюджете в 55–60 тысяч фунтов стерлингов. На роль исполнителя главной роли был избран В.И. Инкижинов, что «гарантирует первоклассное воплощение замысла». «Нет надобности прибавлять, что чрезвычайный экзотизм персонажей, представляющих типы средневековых европейцев и представителей примитивных гуннских и славянских племен... с их обычаями, песнями и т.п., открывает самые радужные перспективы для кинорежиссера и художника» (Ibid. /125 (1)).

286 *Юткевич С.* Десять ленфильмовских лет, или Чему я научился на улице Красных Зорь // Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 2. С. 107.

287 См.: *<Б/п.>* «Петр I» // Последние новости. 1935. 5 апреля.

288 См.: Советский патриот (Париж). 1947. 27 июня (Некролог).

«БЕРЛИНСКИЙ ПЕРЕКРЕСТОК»...

1 *Volkmann H.-E.* Die Russische Emigration in Deutschland. 1919–1929. Würzburg, 1966; *Williams R.C.* Culture in Exile. Russian Emigres in Germany. 1881–1941. Ithaca; New York; London, 1981; *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин. 1921–1923. Париж, 1983; *Mierau F.* (*Hg.*). Russen in Berlin 1918–1933: Eine kulturelle Begegnung. Weinheim. Berlin, 1988; *Schlögel K. (Hg.)* Russische Emigration in Deutschland 1918–1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg. Berlin, 1995; *Schlögel K., Kucher K., Suchy B., Thum G.* Chronik russischen Lebens in Deutschland. 1918–1941. Berlin, 1998; *Schlögel K., Kucher K., Suchy B., Thum G.* Wilder Reigen durch Scharlottengrad. Berlin, 1999; *Шле-*

гель К. Берлин, Восточный вокзал: Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1918–1945). М., 2004.

2 См.: *Leyda.* P. 118.

3 *Schwarz A.* Russische Emigranten im deutschen Film // Wiener Slawischer Almanach. 1992. Bd. 30; *Borger L.* Ufas Russen // Das UFA-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseuere. Zwirtschaft und Politik. Frankfurt am Main, 1992; Fantasies russes: Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920–1930 / Red. Jöng Schöning). München, 1995; *Bulgakowa O.* Russische Film-Emigration in Deutschland: Schicksale und Filme // Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Berlin, 1995; *Янгиров Р.* «Мелодия русской души» и роль русской эмиграции в диалоге кинокультур России и Германии // Киноведческие записки. 2002. № 58; Материалы к истории русской кинематографии в Германии. Первые годы / Публ. Р. Янгирова // Там же; Русский Берлин / Републ. Р. Янгирова // Там же; *Янгиров Р.* Эмигрантский фактор в российско-германских киносвязях первой половины 1920-х гг. // Русский Берлин. 1920–1945. Международная научная конференция. 16–18 декабря 2002 г. М., 2006. См. также материалы веб-сайта А. Скачкова (Берлин): http://www.nichewo.net/materialR.html.

4 *<Б/п. — Сукенников М.?>* Столица русской эмиграции // Время (Берлин). 1922. 26 сентября.

5 *Чебышев Н.* Скитания. 1922 // Возрождение. 1934. 22 марта.

6 *Коб Е.* Берлин: Литературные штрихи // Голос России. 1921. 16 января.

7 *Сергей Горный <Оцуп А.>* На сквозняке (Из берлинских писем) // Русское дело (София). 1922. 28 октября.

8 *А.О.* Русские в Берлине // Новое время. 1922. 31 октября.

9 *Крымов В.* «Шиберы» // Голос России. 1921. 16 февраля. Об этом см. также: *Грос.* «Купить и продать» // Там же. 1920. 23 мая; *Крымов В.* Миллиардеры и миллионеры // Там же. 1921. 1 апреля. В начале 1922 г. вызывающее поведение «шиберов» на фоне известий о катастрофическом голоде в Поволжье вызвало всплеск негодования в русской колонии. См.: Пир во время голода. Ваше мнение о кутежах русских? // Время. 1922. 30 января. См. также: *Баян.* Пируем; *Дроздов А.* Некстати; *Иванов Ф.* Кутящие; *Алексеев Г.* Сигнал гибели; *Яковлев А.* Пляска смерти; *<Б/п.>* Русские в ресторанах // Там же.

10 *Сергей Горный <Оцуп А.>* Озноб (из берлинских писем) // Русское дело. 1922. 12 ноября. См. также: *Иногородний <Чебышев Н.>* Письма из Берлина // Новое время. 1923. 7 марта.

11 В общей сложности в Германии насчитывалось до 400 тысяч беженцев из России, причем в Берлине проживало около ста тысяч, из которых «представители русской интеллигенции и буржуазного класса» составляли до 60 тысяч человек (см.: Справочник-альманах / Под ред. Г.В. Франка. Берлин, 1922. С. 86).

12 *Даманская А.* На экране моей памяти. СПб., 2006. С. 166–167.

13 *Нильсен А.* Безмолвная муза. Л., 1971. С. 243–246.

14 *Антип Шефуфан* (?). Берлинские этюды // Слово (Париж). 1922. № 32.

15 *Ремнев Л.* Русские в Берлине // Там же. 1923. 9 февраля. Следует отметить, что в кинотеатральной сети германской столицы работали залы, ориентированные на русскую аудиторию. Уже в начале апреля 1919 г. в Берлине открылся «Ортруд Вагнер Театер», владелец которого зазывал публику родным словом: «Говорят по-русски!» (Голос России. 1919. 1 апреля). В начале августа следующего года эмигрантов приглашали на открытие нового зала: «Картинам аккомпанирует первоклассный струнный оркестр. Цены местам умеренные. “Motivhaus” — один из самых больших и элегантных кинотеатров Westen’a. М.П. Ливский приобрел ряд лучших заграничных и немецких картин... На открытии все дамы получат цветы» (Время. 1920. 9 августа; Голос России. 1920. 12 августа). Осенью этот кинотеатр перешел в руки бывшего московского кинофабриканта и компаньона Пауля Тимана Теодора Рейнгардта (см.: Время. 1920. 22 ноября).

16 *<Б/п.>* Четвертый интернационал // Эхо (Берлин). 1924. № 8. Ср.: «Кинематограф сделался необходимостью для современного индивидуального человека. <...> Способность “читать” впечатления жизни на научном языке становится врожденной, инстинктивной, бессознательной <...>. Постевропеец не замечает научного фокуса... в движении фигур на экране кинематографа. Ритмы и скорости этого движения для нас знакомы. Они входят в наше представление о закономерности жизни» (*Муратов П.* Кинематограф // Современные записки (Париж). 1925. Кн. 24. С. 288–290).

17 *Менестрель.* «Пьяный оператор» // Накануне (Берлин). 1923. 4 января. См. также: *Bystander* <*Татаринов В.*> Эренбург и Европа // Руль. 1924. 4 января. Ср.: «Каждый из нас, русских, как губка, насыщен впечатлениями. Каждый из нас мог бы рассказать целые томы воспоминаний, но где, на чем остановиться, если впечатления с кинематографической быстротой сменяют одно другое...» (*Ры<би>нский Н.* Мемуары // Новое время. 1923. 13 сентября).

18 *Дикгоф-Деренталь А.* В кинематографе истории // За свободу! (Варшава). 1922. 21 октября.

19 *Ирецкий В.* Письма на родину. Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2227. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 3–4.

20 *Гордовский А.* Европейские джунгли // Новое время. 1923. 4 февраля.

21 *Чебышев Н.* Скитания. 1922 // Возрождение. 1934. 28 марта.

22 Там же. См. также: *Иногородний* <*Чебышев Н.*> Письма из Берлина // Новое время. 1923. 7 марта.

23 *Чебышев Н.* Скитания. 1922 // Возрождение. 1934. 28 марта. Это свидетельство подтверждает и историк кино. См.: *Садуль.* Первый полутом. С. 411–413. Укажем здесь, что в съемках фильма активно участвовали и русские эмигранты (см.: Голос России. 1922. 19 августа).

24 *Иногородний* <*Чебышев Н.*> Письма из Берлина // Новое время. 1923. 20 апреля. При этом показы фильма спровоцировали столкновения среди германских зрителей, в которых участвовала и полиция (см.: *Шенин А.* Обзор кино // Голос России. 1922. 9 мая).

25 См.: *Bock H.-M.* Berliner Film-Ateliers: Ein kleines Lexikon. Berlin, 1987. То же: http://www.cinegraph.de/etc/ateliers.

26 Самое наглядное подтверждение этому — объявления в русских газетах, являвшиеся, между прочим, непременным чтением эмигрантов. Ср.: «Для расширения киноателье нужен компаньон с капиталом. Учредитель — опытный русский театральный деятель. Подробности — в конторе газеты» (Голос России. 1919. 5 апреля); «Выгодное помещение капитала! Продается кинематограф в Westen'e, 180 мест, первоклассно устроенный» (Там же. 5 июля); «Ищу компаньона с 15 000 марок для расширения и открытия вновь кинотеатра в провинции Anhalt. За справками обращаться в редакцию газеты» (Там же. 11 декабря); «Хорошее применение капитала! Кинематографическое общество ищет участников в фильмах. Предложения в редакцию...» (Там же. 1920. 27 марта); «Выгодное помещение капитала! Кинотеатр в Westen'e в 200 мест, в полном ходу, со всем устройством по непредвиденным обстоятельствам продается» (Там же. 27 марта); «По случаю немедленного отъезда продается небольшой кинематограф на полном ходу. Говорят по-русски» (Там же. 27 октября); «Кинотеатр — обеспеченная возможность существования — немедленно продается...» (Руль. 1922. 6 сентября); «Приглашается интеллигентное лицо с капиталом до миллиона марок в дело эксплуатации в Германии необычайно интересных и весьма доходных кинематографических картин... Полная гарантия капитала и будущей прибыли. С предложениями обращаться до 6-го сего месяца ежедневно только от 5 до 7 часов вечера... "Orient-Film"» (Там же. 3 ноября); «Кинотеатр продается, 350 мест за 1 200 000 марок или компаньон с 350 000 марками» (Там же. 1923. 5 января); «Кинематограф в лучшей местности, выгодное приложение капитала, продается. "Kronos-Film GmbH"» (Там же. 8 февраля); «Кино продается, местность 20 тысяч жителей, 200 мест, ½ часа езды от Friedrichstrasse Bahnhof. Вне всякой конкуренции. Осмотр 29 июня — 2 июля от 7 до 10 часов вечера» (Там же. 1 июля); «Кинотеатр "Nord" дешево продается. Запрашивать по адресу: U.M. 10453, Ullsteinhaus, Kuchstraße» (Там же. 1924. 11 апреля); «Кинотеатр, 200 мест, хорошая рабочая местность — случайно за бесценок продается» (Там же. 18 октября); «Срочно за 8000 марок продается функционирующий кинотеатр в Шарлоттенбурге» (Там же. 7 декабря) и др.

27 *Штратц Р.* Киногроза: Роман. Л., 1927. С. 18–20.

28 *Алек<сандровский А.>* Берлин // Кинотворчество. 1923. № 1.

29 В международно-политическом обиходе 1920-х гг. так именовались государства, образовавшиеся на северо-западных окраинах бывшей Российской империи (Финляндия, Эстония, Латвия и Литва.

30 *С. Я.* Русские эмигранты в Берлине // Дни (Париж). 1926. 3 января.

31 *Анощенко Н.* Кино в Германии. М., 1926. С. 7–8. Об этом см. также: *Лебедев Н.* Фильм-штрассе: (Из записной книжки) // Кино (газ.). (М.). 1923. № 8 (30 октября). Если верить журналисту, то под видом киноателье эмигранты содержали публичные дома и тому подобные притоны, а за фасадами киношкол и курсов орудовали советские агенты: «Для отвода глаз выпущено несколько без-

делушек, ценного вклада никто не сделал» (*Антонович Г. <Карсовский>*. Письма из Берлина. За экраном // За свободу! 1923. 15 мая).

32 *Шкловский В.* За 60 лет: Работы о кино. М., 1984. С. 41.

33 Указание на это содержится в его письме к А.М. Горькому от 16 июля 1923 г. (*Шкловский В.Б.* Письма М. Горькому. 1917–1923 гг. / Публ. А. Галушкина // De Visu (М.). 1993. № 1. С. 39. Далее — De Visu, с указанием стр.).

34 Это хозрасчетное учреждение занималось самыми разнообразными коммерческими делами, и в том числе — кино: «Управление имеет свои лавки, магазины и тресты как в Москве, так и в провинциях. Оно состоит пайщиком во многих заграничных предприятиях. В Москве и Петрограде оно владеет кинотеатрами, ресторанами, увеселительными заведениями. В Берлине оно организовало киноотдел, во главе которого стоит жена М. Горького — Андреева. Получаемые доходы поступают на содержание официального и секретного штата ГПУ в Москве, частью становятся собственностью тех из работников ГПУ, которые являются участниками этих предприятий» («Организация ГПУ»; недатированый документ начала 1920-х гг. Цит. по: ВЧК — ГПУ: <Сборник документов> / Сост. Ю. Фельштинский. Benson; Vermont, 1989. С. 149). О кинематографической деятельности актрисы в Берлине см.: *Норд.* Беседа с М.Ф. Андреевой (от нашего корреспондента) // Новый мир (Берлин). 1921. 6 июля; *<Б/п.>* М.Ф. Андреева в Берлине // Руль (Берлин). 1921. 26 мая; Мария Федоровна Андреева: Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М.Ф. Андреевой. М., 1961. С. 289–292. Итоговая оценка ее деятельности на кинематографическом поприще высшими партийными инстанциями была негативной: «...член комиссии тов. <Н.> Мещеряков заявил следующее особое мнение: “Считаю совершенно необходимым записать и провести решение: отстранить от всех обязанностей по кино-делу М.Ф. Андрееву из берлинского торгпредства как лицо явно вредное для развития кинематографии, своей работой часто тормозившее последнее”» (Протокол заседания Кинокомиссии при ЦК ВКП(б) от 6 ноября 1924 г.) (ГАРФ. Ф. 406. Оп. 12. Ед. хр. 952. Л. 1). Это мнение вскоре было подтверждено соответствующими оргвыводами, навсегда отлучившими Андрееву от работы в этой области.

35 Одно из свидетельств — рекламное извещение о выпуске книги «Чаплин» обществом «Kino-GmbH». Эта же фирма в начале 1923 г. анонсировала собственные постановки и учебную киностудию (см.: Киноискусство (Берлин). 1922. № 1). Ее основателем был Иосиф Адамович Сойфер-Осипов — режиссер компании В.Г. Венгерова «Цезарь-Фильм» и по совместительству — редактор указанного журнала.

36 См.: ГАРФ. Ф. 5986. Оп. 1. Ед. хр. 369–373. Три позитивные копии картины были проданы в советский прокат при посредничестве того же Р.Д. Перского.

37 В этом можно убедиться, познакомившись с адресным разделом, публиковавшимся в берлинском издании: «Александровский А.А., артист русской драмы, член правления Союза русских сценических деятелей в Германии. Живет постоянно в Берлине. Вступил в труппу “Русского художественного передвижного театра”... Арбенина С.Р., драматическая артистка, стояла во главе ревельской русской группы, недавно приехала в Берлин... Подписала контракт в театр Рейнгардта... Аренцвари В.С., артистка театра Корш<а>, Варшава. <...> Асти-Кибальчич М.Т., танцовщица, киноартистка. Сейчас служит в фирме “Гарри Пиль”, живет в Берлине... Бойтлер Арк., мимист, сейчас в Берлине. На сезон подписал контракт к Евелинову в Лондон... Булатов И.Ф., артист театра “Соловцов”, живет в Берлине, снимается в “Примус-Фильм”, вступил в состав труппы “Русского художественного передвижного театра”... Буховецкий Д.С., кинорежиссер. Поставил “Дантона” в “Wörner-Film”. Сейчас работает над двумя постановками в “УФА” и “Wörner-Film”. Член правления Союза русских сценических деятелей в Германии. <...> Волжанин М.А., артист “Летучей мыши”. Живет постоянно в Берлине, где принимает ближайшее участие в кабаре “Дом артиста”... Вронский В.М., артист петроградских театров, законтрактован кинофирмой “Decla”. Живет в Берлине... Гайдаров В.Г., артист Московского художественного театра. Выбрался из сов. России в конце прошлого года. Весной приехал в Берлин, где в настоящее время вступил в качестве художественного руководителя и режиссера в труппу “Художественного передвижного театра”... Дарьял А.В., артистка театра “Соловцов”, сейчас с мужем И.Ф. Булатовым в Берлине... Дуван Тамара, артистка I студии Московского художественного театра, живет в Берлине. Ставила в весеннем

сезоне свои спектакли, играла в спектаклях Е.А. Полевицкой... Дуван-Торцов И.Э., драматический артист, бывший антрепренер театра "Соловцов", главный режиссер болгарского "Народного театра". Сейчас в Берлине, снимается в "Примус-Фильм"... Евелинов Б.Е., бывший антрепренер московского Никитского театра, живет в Лондоне, с осени открывает там артистическое кабаре... Ильнарская В.Н., артистка театра Корша. Живет в Париже... Каралли В.А., артистка бывшего Императорского балета, живет в Берлине. Снималась в "Максим-Фильм"... Карбенин А.Б., артист театра "Соловцов", живет в Берлине, состоит помощником режиссера в "Примус-Фильм"... Кирова А.С., драматическая артистка государственных театров, живет в Берлине. Приглашена в кинематографическое о-во "Турма-Фильм"... Ливский М.П., антрепренер, живет в Берлине, состоит совладельцем кинотеатра... Лисенко Н.А., живет в Париже, работает в студии "Ермольев-Синема". В настоящее время снимается в картине "Дикарка", в которой исполняет главную роль... Максин-Пфейфер М.К., драматический артист, бывший антрепренер киевских театров, член правления Союза русских сценических деятелей в Германии. Живет в Берлине. Работает в "Руссо-Фильме" <...> Потехина Л.А., артистка киевского театра "Соловцов", с 1918 г. живет в Берлине. Держала вместе с мужем М.К. Максиным художественное кабаре "Голубой сарафан". В минувшем сезоне выступала в "Доме артиста", "Молодом театре" и др. Снимается в фильмовых предприятиях. <...> Ратов Г.В., артист русской драмы, живет в Берлине, где основал кабаре "Дом артиста", закрывшееся в нынешнем сезоне. Выступает с успехом в немецких кабаретных театрах. Летом гастролировал в Гамбурге... Рунич О.И., киноартист, живет в Берлине. Председатель Союза русских сценических деятелей. Продолжает свою артистически-кинематографическую деятельность, снимаясь в кинофильмах... Сойфер И.А., драматический и кинематографический режиссер и артист. Сейчас в Берлине. Получил предложение занять пост главного режиссера болгарского "Народного театра"... Шумский В.М., артист петроградского Малого театра, с 1919 г. в Берлине» (Театр и жизнь. 1921. № 1–2). Подробнее об этом см.: *Böhmig M.* Russisches Theater in Berlin 1919–1931. München, 1990; Idem. Das «Emigranten»-Theater in Berlin im Spiegel der zeitgenössischen Theaterkritik. Berichte und Rezensionen aus Berliner Tageszeitungen // Schlögel K. (Hg.) Russische Emigration in Deutschland 1918–1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg. Berlin, S. 343–355; *Bulgakova O.* Russische Film-Emigration in Deutschland: Schicksale und Filme // Ibid. S. 379–398. См. также: http://www.wladarz.de/Vorwort/Inhalt/Theater/theater.HTM.

38 *Офросимов Ю.* О Русском театре в Берлине // Театр и жизнь. 1921. № 1–2.

39 См.: Время. 1920. 2 августа.

40 *Ланин Б.* Русские артисты за границей // Русский эмигрант (Берлин). 1920. № 1.

41 *Офросимов Ю.* История села Горюхина // Офросимов Ю. Театр: Фельетоны. Берлин, 1926. С. 131–132, 157–158.

42 Там же. С. 158–161.

43 По-видимому, имеется в виду артист оригинального жанра Икар (Н.Ф. Барабанов), получивший всероссийскую известность благодаря своим балетным пародиям. См. о нем: РГАЛИ. Ф. 1570. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 38; Руль. 1921. 27 марта.

44 *Офросимов Ю.* Указ. соч. С. 134–135. Наплыв самозванцев в берлинские зрелищные антрепризы отметил и советский анонимный зоил, высмеявший «стихийный разлив русского искусства за границей»: «Что ни кино, что ни театр, что ни артист с русской фамилией — то непременно "артист государственной оперы", "балерина императорских театров" и т.п. <...> С шатких кинотеатральных сцен, от легкомысленных рамп кафе-концертов и из-за кулис фарсов, оперетток и водевилей к нам пришли новые кадры "артисток" русских опер, "драмы", "императорского балета". Каждая певица кинодивертисмента превращается в "артистку русской оперы". Где, когда, какой — неизвестно, но безголосое существо, скрипящее, как несмазанная дверь, работает под солидной фирмой <...>, мрачного вида мужчина, шагающий по сцене, как цапля по горячей сковороде, претендует именоваться не ниже "режиссера императорских театров". <...> Вашему таланту — если он у вас имеется — малодушно пристегнутая корона не прибавит ни одного лишнего хлопка, но, подумайте, какой позор, какой срам, какое унижение для всех нас, когда, слушая какую-нибудь несмазанную дверь или глядя на какую-нибудь цаплю на сковороде, в Лондоне, Париже и Нью-Йорке с соболезнованием качают головами и думают: "Бедное русское искусство. Чем оно было и чем стало!"» (*<Б/п.>* Артисты государственных теат-

ров (Из зарубежной прессы) // Жизнь искусства (Пг.). 1921. № 706–707–708 (30 марта — 1 апреля)).

45 Подробнее об этом профессиональном объединении см. в следующей главе.

46 Хозяином этого заведения, давшего также приют Дому искусств, был русский эмигрант.

47 Намек на популярные номера программы балиевского театра «Летучая мышь».

48 *<Б/п.>* Несколько слов о русских артистах в Европе // Кинотворчество. 1924. № 3.

49 *Тар В.* Русские в Берлине // За свободу! 1921. 12 марта.

50 *<Б/п.>* Русские артисты в германской кинематографии // Голос России. 1922. 1 июня. См. также: *<Б/п.>* Русские артисты за границей // Кино-эхо. 1923. № 1.

51 Подробнее об этом см.: *Bulgakowa O.* Wahnsinn ohne Logik oder der deutsche Russe — Logik des Wahsinns oder der russische Deutsche // Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe «Moskau — Berlin». Berlin, 1995. S. 43–60.

52 *Баян.* Волшебное оперение // Театр и жизнь. 1921. № 4.

53 См. об этом: *Bulgakowa O.* Typologie des russischen Films: Russische Filmegiration in Deutschland // Europa Orientalis. Studi e Reserche dui Paesi e le Culture dell'Est Europeo. Universita di Salerno. Novembre 1995. P. 35–58.

54 *А. Л<апинер>.* Германский режиссер о русской кинематографии // Руль. 1921. 27 февраля.

55 *Гей.* «Братья Карамазовы» // Время. 1920. 10 мая.

56 Эту роль исполнила Аста Нильсен. Ср. с ее автоописанием: «Настасья Филипповна... была, пожалуй, моей любимой ролью. Дни и ночи думала я над тем, как лучше выразить в немой картине все ужасные колебания, свойственные русскому темпераменту, швырявшие ее, подобно мячу, от князя к Рогожину. Естественно, что изображение такого сложного характера удалось лишь частично: литература не имеет ничего общего с немым кино, а поскольку автора драматического игрового фильма в немом кино так и не появилось, то приходилось более или менее удачно паразитировать за счет театра и литературы. Для меня как для актрисы это представляло огромный интерес» (*Нильсен А.* Указ. соч. С. 228).

57 *Офросимов Ю.* Без названия // Руль. 1921. 20 марта. См. также: *А. Л<апине>р.* «Идиот» на экране // Там же. 13 марта; *Вл. Кр<ымов>.* Новая фильма по «Идиоту» Достоевского // Голос России. 1921. 12 марта.

58 *А. Л<апине>р.* «Его превосходительство ревизор» // Руль. 1922. 30 июля.

59 Он же. «Униженные и оскорбленные» // Там же. 10 сентября.

60 *<Б/п. — Сойфер И.?>* Цельниковщина // Киноискусство. 1922. № 1. Ср. с упреком критика в адрес исполнительницы главной роли в фильме «Татьяна»: «Князь Орлов — одет в высокие сапоги, русскую вышитую рубашку. Стрижен под скобку. Отец его — тоже в сапогах, в армяке, стрижен в кружок — напоминает не то старообрядца, не то лабазника с Апраксина рынка... Действие все время происходит зимой для того, чтобы можно было демонстрировать “русскую тройку”, появляющуюся по каждому поводу... И что более всего удивляет, так это то, что в фильме участвует русская артистка Ольга Чехова. Кому, как не ей, нужно было обратить внимание на устарелость “развесистой клюквы”. К этому ее обязывали и национальность, и фамилия, которая для русского искусства — святая реликвия...» (Руль. 1923. 27 сентября; см.: Там же. 4 октября).

61 *А. Л<апине>р.* Россия в Вейсензее // Там же. 17 апреля.

62 *Офросимов Ю.* Катюша Нехлюдова // Экран. 1924. № 1.

63 Ср. со свидетельством киноактрисы: «За копченую селедку, почтовую марку приходилось платить несколько миллионов. Бабы-зеленщицы уезжали с рынка верхом на мешках, набитых ассигнациями, миллионы летали по воздуху, но за десятимиллионной бумажкой никто даже не наклонялся — цены росли с каждой минутой. Если вам что-то приглянулось в магазине, надо было покупать немедленно, через несколько минут на покупку уже не хватит денег! <...> Миллиарды и биллионы, которые ежедневно выплачивались актерам, на следующий день уже ничего не стоили. Поэтому, получив деньги, все на машинах мчались в магазины, чтобы немедленно потратить заработок на еду и одежду. Дальше следующего часа никто не заглядывал. Но работали все равно с охотой — пока человек работает, он живет» (*Нильсен А.* Указ. соч. С. 247–248).

64 См.: Руль. 1922. 6 января.

65 Эти институции были созданы в марте 1917 г. (см.: Сине-Фоно. 1917. № 11–12; Кине-журнал. 1917. № 5–6; Проектор. 1917. № 11–12). Первое, призванное объединить всех работников экрана, сразу же показало нежизнеспособность, тогда как второе объединило владельцев кинофабрик, лабораторий и прокатных контор, а также провинциальных прокатчиков и представителей иностранных кинокомпаний.

66 В итоге организационные принципы объединения были заимствованы из устава Союза русских профессиональных сценических деятелей в Германии. Печатный текст этого документа приложен к учредительным документам Союза (ГАРФ. Ф. 5986. Оп. 1. Ед. хр. 407).

67 *<Б/п.>* Союз русской кинематографии // Голос России. 1922. 6 мая. См. также Устав Союза русских профессиональных сценических деятелей в Германии // Satzung des Zentralverbandes der russischen professionellen Bühnen-künstler in Deutschland e. V. Б/г. <Берлин, 1922>), приложенный к учредительным документам СДРКГ (ГАРФ. Ф. 5986. Оп. 1. Ед. хр. 407).

68 Там же.

69 См.: Голос России. 1922. 17 мая.

70 См.: Там же. 30 мая.

71 Руль. 1922. 6 сентября. См. также: Голос России. 1922. 7 сентября.

72 Ср.: «Громадные кадры кинематографических артистов и промышленников вынуждены будут заняться какими-либо иными делами или бежать из Германии в другие страны. Бегство это уже началось... В первую голову, конечно, стараются выбраться из Германии иностранцы, в том числе и русские» (*«Алек<сандровский А.>* Берлин // Кинотворчество. 1923. № 1).

73 См., например: Руль. 1924. 3, 15, 18, 28 июня, 14 августа и др. Ср. с отзывом на показ русского фильма «Страх»: «То, что было хорошо лет десять назад в России, в пору юности русского киноискусства, то теперь смешно и убого. После достижений германских и американских режиссеров, после блистательных побед Мозжухина в Париже — зачем надо было из архива вытаскивать эту испещренную “дождем” картину и заставлять вспоминать о первых, не совсем удачных шагах того самого Римского, который сейчас с таким успехом снимается в Париже?» (*<Б/п.>* Русский литературно-художественный кружок // Время. 1924. 1 сентября).

74 См.: Время. 1924. 26 мая; Дни (Берлин). 1924. 30 мая; Руль. 1924. 3 июня.

75 *Оречкин Б.* Об эмигрантских нравах, общественной недопустимости и карточной игре (памяти русского клуба в Берлине) // Сегодня (Рига). 1926. 1 июля.

76 Руль. 1922. 27 сентября. См. также: Голос России. 1922. 28 сентября.

77 *<Б/п.>* Русская консерватория в Берлине // Руль. 1922. 16 декабря.

78 См.: Накануне. 1923. 10 июля.

79 См.: Руль. 1923. 4 декабря.

80 *О<фросимов Ю.>* Русская консерватория // Там же. 1924. 29 июня.

81 Руль. 1924. 31 августа.

82 В этом отделении готовились операторы, киномеханики и технические сотрудники кинолабораторий (см.: Там же. 1924. 10 августа).

83 Там же. 22 июня. См. также: «Киноискусства уроки дают режиссер Г. Азагаров и оператор Ш. Кенеке. Занятия практические (группами и единичные <так!>. Съемки <...>» (Там же. 1, 2 июля).

84 Там же. 17 июля. О работе азагаровской студии см. также: Там же. 27 сентября, 23 ноября.

85 См.: Там же. 4 мая.

86 См.: Там же. 3 июня.

87 См.: Дни (Берлин). 1924. 14 сентября.

88 См.: Руль. 1924. 24 декабря.

89 См.: Дни (Берлин). 1924. 27 сентября.

90 См.: Руль. 1924. 5 декабря; Дни (Берлин). 1924. 21 декабря.

91 См.: Накануне (Берлин). 1922. 27, 29 октября; *Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. М., 2002. С. 34; *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. М., 1996. С. 188.

92 По-видимому, она была написана в конце лета — начале сентября того же года. См. анонс о книге, сделанный «Русским универсальным издательством» (Новая русская книга (Берлин). 1922. № 8). Ср.

также с письмом В.Б. Шкловского А.М. Горькому от 18 сентября 1922 г.: «...написал книжку о кинематографе в два листа. Если я правильно указал в ней на одну вещь, то книжка хорошая» (De Visu. С. 35). Очевидно, автор имел в виду свой теоретический тезис о «прерывности кино». Подробнее об этом см.: *Ямпольский М.* Смысловая вещь в кинотеории ОПОЯЗа // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988.

93 Ср.: «Это удивительно, в самом деле, до чего теперь люди стали нескромно писать. Человек потому толкается и потому несет вздор, что думает таким образом обратить на себя внимание. Разве это не лестно, черт возьми, если люди будут говорить: "Это тот самый Шкловский, что дядю выдумал!"» (*Яблоновский А.* Жемчужное зерно // Руль. 1923. 14 января). Здесь имеется в виду один из тезисов Шкловского: «По закону, установленному, насколько я знаю, впервые мной, в истории искусств наследование происходит не от отца к сыну, а от дяди к племяннику». Впервые этот тезис был выдвинут и обсужден в: *Шкловский В.* Тема, образ и сюжет Розанова // Жизнь искусства. 1921. № 679–699 (19—22 марта); отд. издание: Он же. Розанов: Из книги «Сюжет как явление стиля. Пг., 1921. Под названием «Литература вне "сюжета"» перепеч. с изменениями в его книге «О теории прозы» (М., 1929). В конце жизни автор переосмыслил старый тезис по-новому: «Эволюции как улучшения нет. Есть другая. Такая. Искусство не одноэтажно: есть рыбы и птицы, каждые занимают свое место. Иногда меняются местами. <...> Хвоя и листва растет в одно и то же время. Все есть одновременно. Но соотношение переосмысливается. Сосуществует несколько систем искусства — рядом. Одно наступает, но второе не уничтожается... В искусстве прежде существовавшая система отвергается. Отбрасывается все сделанное. Но оно продолжает существовать». Цит. по: *Чудаков А.* Спрашиваю Шкловского. Отрывки из воспоминаний // Русская мысль (Париж). 1990. № 3833 (22 июня).

94 См.: *Каменецкий Б. <Айхенвальд Ю.>* Литературные заметки // Руль. 1923. 14 августа (рец. на кн. «Zoo, или Письма не о любви»). Примечательно, что в конце 1920-х гг. советские борцы с формализмом избрали эту книгу в качестве жупела. Назвав ее продуктом формализма «в наиболее чистом виде», партийный проработчик посетовал, что «Литература и кинематограф» пусть и в ограниченном количестве, но все же проникла в свое время в пределы СССР, и разоблачил взгляды ее автора с «марксистской точки зрения», хотя к тому времени Шкловский успел от нее отказаться. См.: Формализм в кинематографии. На докладе тов. Сутырина в ЛенАРРКе // Кино-фронт (Л.). 1930. № 5 (26 января). Ср.: «В порочной семье формалистов Виктор Шкловский занимал место самого порочного отпрыска. Хронологически он формалист с довоенным стажем, имел право на отцовство в этой семье. Но отцовства не получилось, потому что в Шкловском никогда нельзя было быть уверенным. У него никогда не переставал ломаться голос, и каждый день его недомыслие рождало новые и неожиданные миры» (*Марвич И.* Мертвый дом формализма // Вечерняя красная газета (Л.). 1932. 13 мая). Каяться в своих прошлых «ошибках» и «заблуждениях» Шкловский был вынужден и позднее. См.: Против формализма и натурализма. В творческой секции Мосфильма // Кино (газ.). (М.). 1936. № 20 (17 апреля).

95 *Офросимов Ю.* «Литература и кинематограф» Шкловского // Руль. 1923. 25 марта. См. также: *Василевский И. (Не-Буква).* Хромой рысак. Четыре книги Виктора Шкловского // Литературное приложение к газ. «Накануне» (Берлин). 1923. № 61 (15 июля); Русский экономист (Берлин). 1923. № 11–12 (подп. *И.*); *Писатель <Пильский П.>* Литературный календарь // Последние известия (Ревель). 1923. 1 апреля. Единственным благожелательным рецензентом книги оказался участник Пражского лингвистического кружка Сергей Карцевский, хотя и он не принял формалистского тезиса об «обнажении приема», выводящего, по его мнению, предмет обсуждения за пределы искусства. См.: *Карцевский С.* По поводу двух книг // Воля России (Прага). 1923. № 4. Ср. также с советским откликом: *Янус.* Словесник о кинематографе // Кино (ж-л). (М.). 1923. № 3/7. Примечательно, что тогдашний друг и единомышленник Шкловского Р. Якобсон впоследствии признался, что эти работы о кино ему «не нравились», он «находил их очень поверхностными». Цит. по: *Ямпольский М.* Указ. соч. С. 115.

96 См.: Дни (Берлин). 1923. 8 апреля; Сегодня. 1923. 29 апреля.

97 *Пильский П.* Кинематограф и его актер // Последние известия (Ревель). 1923. 13 мая.

98 *Лурье В.* Чаплин // Дни (Берлин). 1923. 15 апреля. См. также: *<Б/п.>* Книга о Чаплине // Сегодня. 1923. 29 апреля.

99 Из недатированного письма В.Б. Шкловского А.М. Горькому; апрель 1923 г. (De Visu. С. 38). Книгу не принял и берлинский читатель: «Применение того, что теперь принято называть формальным методом, к кинематографу само по себе не вызывает возражений. Действительно, теория этого рода искусства непременно должна заниматься “обнажением приемов” <...>. К сожалению, разбираемая книга лишний раз доказывает, что формальный метод... является опасным орудием в руках мало подготовленных исследователей. <...> Авторы, обнаруживая довольно легковесную эрудицию, слишком часто сбиваются на лирические отступления и бездоказательную сентенциозность» (Русская книга за границей (Берлин). 1924. № 1 (рец. Я. Б<лоха>)). Ср. также с суждениями парижского полемиста: *Базанов В.* Плоскости экрана (К проблеме искусства кино — La Ruée vers l'Or Чаплина) // Кинотворчество. 1926. № 15–16. Сам автор весьма высоко ценил свою работу и репродуцировал ее для советского читателя. См.: Чарли Чаплин: Сб. ст. / Под ред. В. Шкловского. Л., 1925. Напомним, что весной 1923 г. он выпустил в свет другие свои знаменитые книги — «Сентиментальное путешествие» и «Ход коня». См. об этом: *Каменецкий Б. <Айхенвальд Ю.>* Литературные заметки // Руль. 1923. 4 февраля.

100 Руль. 1924. 9 января.

101 См.: *<Б/п.>* Погиб ли театр? // Там же. 1 января.

102 *<Б/п.>* Беседы о кинематографии // Там же. 17 января.

103 *А. Л<апине>р.* Актер в кинематографии // Там же. 1 февраля.

104 *<Б/п.>* Актеры и кино // Дни (Берлин). 1924. 29 января.

105 См.: Руль. 1924. 31 января.

106 *<Б/п. — Александровский А.?>* Нам пишут из Берлина // Кинотворчество. 1924. № 1.

107 Руль. 1924. 5 марта.

108 См.: Там же. 20 мая.

109 См.: Там же. 18 ноября.

110 См. об этом: *Тименчик Р., Цивьян Ю.* Кино и театр: Диспуты 10-х годов: Глава из книги // Киноведческие записки. 1996. № 30.

111 См.: Руль. 1924. 10 мая; Дни (Берлин). 1924. 11, 15 мая. Свидетельство успеха этого выступления критика — его повтор в марте 1926 г. (Руль. 1926. 18 марта).

112 В начале июня состоялся доклад «Искусство и театр», в котором старый театрал М.Л. Мандельштам изложил возражения на доклад Ю.И. Айхенвальда. См.: *Влад. Д<еспотули>.* Искусство и театр: Доклад М.Л. Мандельштама // Руль. 1924. 14 июня.

113 *Айхенвальд Ю.* Отрицание театра // В спорах о театре: Сб. статей. М., 1914. С. 15.

114 *Е. К<омнин — Кумминг Е.>* Отрицание театра // Руль. 1924. 20 мая. См. также основные тезисы доклада в: *Айхенвальд Ю.* Что такое театр? // Сегодня. 1924. 28 апреля. (Вырезка в: РГАЛИ. Ф. 1175. Оп. 1. Ед. хр. 23.)

115 См. записи критика о кино (РГАЛИ. Ф. 1175. Оп. 2. Ед. хр. 63. Л. 107, 107 об.).

116 Под именем Глупышкина российский зритель знал французского комика Андре Дида, в 1900-е гг. работавшего во французском и итальянском кинематографе под маской Кретинетти. Фильмы с его участием демонстрировались в советском прокате до середины 1920-х гг.

117 *Айхенвальд Ю.* Вместо литературы // Руль. 1927. 8 июня.

118 Он же. Смысл пустоты // Сегодня. 1927. 13 ноября.

119 См.: *Алек<сандровский А.>* Кинематографический сезон 1922–23 гг. // Руль. 1923. 5 августа.

120 Ср. с анонсом: «По затратам, произведенным на эту фильму, это будет самая дорогая картина из поставленных до сих пор в Германии. Стоимость ее выразится в десятках миллионов марок. <...> Снят ряд отдельных массовых сцен этой драмы, причем исторический колорит картины соблюдается до мелочей... Наиболее грандиозным моментом картины будет постановка Полтавского боя, в которой будет участвовать армия, почти равная петровской армии того времени и обмундированная в соответствующие исторические костюмы» (Голос России. 1922. 29 июля). См. также: *А. Л<апине>р.* Кремль в Штеглице // Руль. 1922. 27 августа.

121 *Алек<сандровский А>.* Спекуляция русской историей // Там же. 1924. 9 ноября.

122 *Omega.* «Петр Великий» Дмитрия Буховецкого // Кинотворчество. 1924. № 4.

123 Ср. с отзывом немецкого критика: «Вине уводит действие на задний план. Он сосредотачивает внимание на выражении лиц актеров. Мрачные движения души, неотступно мучимая совесть воплощаются в зримых видениях». Цит. по: *Садуль.* Первый полутом. С. 446.

124 Ср. с мемуарным свидетельством декоратора картины Андрея Андреева: «По правде говоря, меньше всего я думал о кино, путешествуя в качестве эмигранта с Кавказа в Европу. Скромной мечтой моей было рисовать открытки и продавать их где-нибудь на Фридрихштрассе. Вместо того я попал вместе с Пражской группой МХТ в фильм, с которого началась моя деятельность. Ставили "Раскольникова"; после реализма Станиславского очень интересно было узнать европейских режиссеров и европейские вкусы. <...> Прекрасно помню, как сделал свою первую кинодекорацию, с трепетом жду режиссера... Вине внимательно осмотрел декорацию, потом меня и с неудовольствием вымолвил: "Стол слишком прямой..." Я ничего не понял — у нас в России столы всегда прямые! И побежал спрашивать у рабочих, ка́кие бывают в Европе кривые столы... Я их научился делать, <...> но до сих пор дирекция проклинает мои декорации и режиссера-футуриста» (Цит по: *<Б/п.>* Русский художник в германском кино // Руль. 1928. 4 сентября).

125 *<Б/п.>* «Преступление и наказание» в синематографе // Дни (Берлин). 1923. 30 октября. См. также: *А. Л<апине>р.* «Раскольников» // Руль. 1923. 1 ноября; Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Berlin, 1995. S. 139; Fantasies russes: Russische Filmmacher in Berlin und Paris. 1920–1930 / Red. Jörg Schöning. München, 1995. S. 165–166.

126 *А. Л<апине>р.* Россия в Вейсензее // Руль. 1923. 17 апреля.

127 *Алек<сандровский А.>* «Власть тьмы» // Там же. 1924. 20 июня.

128 *Ск.* «Власть тьмы» // Дни (Берлин). 1924. 17 июня.

129 *<Б/п. — Лапинер А.?>* «Власть тьмы» // Экран. 1924. № 3.

130 «Альгамбра» — один из первоэкранных кинотеатров Берлина.

131 *А. Л<апине>р.* «Отец Сергий» // Руль. 1923. 31 января. См. также: *<Б/п.>* «Отец Сергий» // Дни (Берлин). 1923. 30 января.

132 Ср. с отзывом влиятельного германского критика: «Натурализм, полный невиданного богатства и той кипучей уверенности, как на картинах Мемлинга из Брюгге. Гениальное освещение жизни. Гений здесь не кроется в направляющем или играющем художнике... а, очевидно, в человеческой группе. Мы знакомы с ней. Она открывает фильме новые возможности — в углублении правды. <...> Эти величайшие художники теперешнего театра передают *действительность* с фантастической правдивостью и *фантастику* с правдивостью действительности. <...> Чудо жизни. И притом русской, ибо сюжет имеет первостепенное значение...» (*Керр А.* Фильма Станиславского // Кинообозрение. 1923. № 5 (3 марта).

133 *<Б/п.>* «Поликушка» // Там же. 1923. № 7 (13 апреля). См. также: *А. Л<апине>р.* «Поликушка» // Руль. 1923. 6 марта.

134 *Шкловский В.* «Поликушка» // Киноискусство. 1922. № 1.

135 *<Б/п. — Филипп К.?>* От редакции // Кино-эхо. 1923. № 1.

136 Руль. 1921. 4 ноября.

137 Время. 1920. 30 августа.

138 *<Б/п.>* «Идиот» Ф.М. Достоевского // Голос России. 1921. 7 января.

139 См.: Руль. 1921. 17 июля.

140 См.: Время. 1920. 9 августа.

141 Голос России. 1920. 28 сентября.

142 Время. 1920. 15 ноября. Вскоре появилось сообщение, что во время съемок павильонных эпизодов в ателье Вейсензее было «похищено несколько ковров, взятых напрокат фирмой Харитонова для картины "Дубровский". Стоимость похищенного определяется в несколько десятков тысяч марок. Воры не найдены» (Там же. 22 ноября).

143 Последние новости. 1921. 22 июля.

144 Руль. 1921. 17 июля.

145 *М<енестрель>.* «Дубровский» // Голос России. 1921. 26 июля.

146 В 1922 г. картина была куплена для показов в России и с успехом демонстрировалась на советских экранах. См.: Каталог немецких немых фильмов, бывших в советском прокате / Сост. Н. Егорова

// Кино и время: Бюллетень. Вып. 4. М., 1965. С. 408; *Миславский В.* Истерзанные души: Жизнь и фильмы Дмитрия Харитонова. Харьков, 2007. С. 45.

147 *<Б/п. — Филипп К.?>* От редакции // Кино-эхо. 1923. № 1.

148 В начале сентября 1922 г. Харитонов объединил свое дело с фирмой «Атлантик-Фильм» Юлия Вахтеля и ввел в него новых пайщиков, что позволило существенно увеличить финансовую базу. Предприятие было переименовано в «Атлантик-Харитонов-Фильм» (см.: Руль. 1922. 7 сентября).

149 См.: Киноискусство. 1922. № 1.

150 Голос России. 1922. 23 апреля.

151 Дни. 1923. 28 января.

152 Примечательно, что предпремьерный показ картины прошел в апреле — на специальном благотворительном сеансе, сбор от которого был передан берлинскому Обществу помощи политическим заключенным в России. См.: Руль. 1923. 12 апреля; Дни (Берлин). 1923. 15 апреля.

153 *<Р.А.>* «Псиша» в кинематографе // Дни. 1923. 25 августа.

154 *Корди <Шкловский В.>* «Псиша» // Киноискусство. 1922. № 1. Псевдоним был избран автором по фамилии первой жены — В.Г. Корди. См. об этом: «Я Чарлю, ты Чарлишь, мы Чарлим...»: Забытые тексты из творческого наследия Виктора Шкловского / Публ. Р. Янгирова // Киноведческие записки. 2003. № 61. С. 118, 130.

155 Руль. 1923. 21 августа.

156 Голос России. 1922. 9 апреля.

157 Ср. с отзывом: «Молодой и еще новый киноработник Г.И. Рабинович сразу завоевал себе расположение русского заграничного кинематографического мира своей энергией и преданностью делу. Вряд ли в Берлине есть кинопредприятие, не знающее “Herrn Rabinovitsch”. В настоящее время Г.И. вошел в управление объединенной организации “Цезарь-Фильм”» (Кино-эхо. 1923. № 1).

158 См.: Накануне. 1923. 20 мая.

159 Дни (Берлин). 1923. 1 июня.

160 Руль. 1923. 10 июня.

161 Дни (Берлин). 1923. 29 июня.

162 *А. Л<апине>р.* «Вешние воды» (в ателье) // Руль. 1923. 26 июля. О съемках фильма см. также: *Алек<сандровский А.>* «Вешние воды» // Там же. 27 июля.

163 Он же. Киновечер в «Литературно-художественном кружке» // Там же. 1924. 21 июня.

164 *В.Е. Т<атаринов>.* «Вешние воды» (рец.) // Там же. 16 ноября.

165 *А. М<орской>.* «Вешние воды» // Кинотворчество. 1924. № 3.

166 Экран. 1925. № 1.

167 См.: Кино-эхо. 1923. № 1.

168 Театр и жизнь. 1922. № 9.

169 *А. Л<апине>р.* Ермольевские премьеры // Руль. 1923. 24 января.

170 Голос России. 1922. 22 сентября. В этой связи не лишено интереса сообщение советской газеты: «В ближайшие дни из Парижа в Россию возвращается известный кинематографический деятель Ермольев с артистами Лисенко и Мозжухиным. Ермольев привезет с собою поставленную им в Париже инсценировку “Тысяча и одна ночь ”. Кроме того, будут доставлены и разыгранные в Италии итальянскими артистами с участием Лисенко и Мозжухина другие картины. Все работы по съемкам этих картин производились в кинематографических павильонах и лабораториях французской фабрики Пате, как известно, частично приобретенных Ермольевым» (Новости: Газета литературно-общественная (Пг.). 1922. 9 октября).

171 *А. Л<апине>р.* По ателье // Руль. 1923. 12 мая.

172 *<Б/п.>* Мюнхен (От нашего корреспондента) // Киноискусство. 1922. № 1; *<Б/п.>* Русское производство за границей // Кино (ж-л). 1923. № 1/5. Все указанные постановки не были осуществлены.

173 *А. Л<апине>р.* Кино-мозаика // Руль. 1923 18 августа.

174 Ср.: «Кинофабрикант И.Н. Ермольев передал все права на эксплуатацию производства своей новой фабрики в Германии о-ву “Харитонов-Атлантик-Фильм”, решив отныне заниматься исключительно постановкой картин. Для пополнения своей кинематографической труппы он надеется

выписать в Германию из Парижа несколько крупных русских артистов, завоевавших себе уже видное положение на европейском экране» (Киноискусство. 1922. № 1).

175 ГАРФ. Ф. 5986. Оп. 1. Ед. хр. 410. Л. 300–308. Подробнее об этом см.: Материалы к истории русской кинематографии в Германии. Первые годы / Публ. Р. Янгирова // Киноведческие записки. 2002. № 58.

176 См. также материалы третейского суда по делу о возвращении денежного взноса акционеру «Атлантик-Харитонов-Фильм» М.П. Израиловичу (13–16 февраля 1923 г.) (ГАРФ. Ф. 5986. Оп. 1. Ед. хр. 410. Л. 20–22).

177 См.: Руль. 1923. 6 декабря.

178 *А. Л<апине>р.* По ателье // Там же. 12 мая.

179 Там же. 18 августа. По другому сообщению, сценарий ермольевской экранизации был завершен не ранее конца октября (см.: Там же. 21 октября). На самом деле создателем фильма был актер Владимир Стрижевский, дебютировавший этой картиной как режиссер. Можно думать, что Ермольев ассистировал ему в съемках массовок и натурных эпизодов.

180 См.: Там же. 2 декабря.

181 Отсчет своего производства Ермольев вел с 1914 г. (см.: Вся кинематография. Настольная и справочная книга. Первый год издания. М., [1916]. С. 10–12). В общей сложности он выпустил под своей маркой около 280 картин.

182 Руль. 1924. 20 января. См. также: Экран. 1924. № 1.

183 *А. Л<апинер>.* «Тарас Бульба» // Там же. № 1.

184 *Алек<сандровский А.>* «Тарас Бульба» // Руль. 1924. 13 июня.

185 *Э.* «Тарас Бульба» // Дни (Берлин). 1924. 18 июня. См. также: Fantasies russes: Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920–1930 (Red. Jöng Schöning). München, 1995. S. 166.

186 *<Б/п. —Филиппов А.?>* «Тарас Бульба» в Париже // Русская газета (Париж). 1924. 13 августа. Отметим, что в декабре 1927 г. картина была показана в Нью-Йорке, но не вызвала интереса у эмигрантской аудитории, а американский критик счел ее полной бессмыслицей (см.: Variety (New York). 1928. 25 January).

187 *Отто Р.* Перспективы совместной работы русской и германской кинопромышленности // Экран. 1924. № 4. Обсуждение перспектив этого объединения см. также в: *<Б/п.>* Путь в Россию // Кино (ж-л). 1922. № 2 (15 ноября) — перевод статьи из журнала «Der Film» (Berlin. 1922. № 40). За пафосными текстами скрывалась проза экономических выкладок: «Большое значение в мировой кинопромышленности такой страны, как Россия, которая еще в мирное время являлась потребительницей от 25 до 30 копий крупных картин, ясна для всякого кинодеятеля. Борьба за завоевание новых рынков все время заставляла обращать напряженное внимание на Россию, страну в области кинематографии действительно неограниченных возможностей. Кинематография в России имеет большое будущее, ибо по емкости русский рынок не уступает американскому и при правильной разработке даже может превзойти его. Конечно, много труда должно быть затрачено, проделана большая организационная работа, но плоды ее будут, несомненно, весьма значительны» (*<Б/п. — Лапинер А.>* Наши задачи // Экран. 1924. № 1).

188 *Шенфельд Б.* Кинодело и его будущее в России (Беседа с руководителем Госкино <Л.А. Либерманом>) // Кинообозрение. 1923. № 4 (23 февраля). См. также: *Либерман Л.* Кино-мытарства // Рабочая Москва. 1922. 23 ноября.

189 *Е. Ш<иряев>.* Немецкая киноакадемия в Мюнхене // Кинообозрение. 1923. № 2 (9 февраля).

190 *И.З.* Россия и мировые рынки // Экран. 1924. № 1. Ср. с суждениями советских кинематографистов: *Касьянов В.* Иностранный капитал и русская кинематография // Кино (ж-л). 1922. № 1; *Чайковский Б.* К вопросу о восстановлении русского кинопроизводства // Там же. № 3; *Н. Т<опорков>.* Перспективы русской кинопромышленности // Там же. 1923. № 1/5.

191 *<Б/п. — Филипп К.?>* Что может дать мировому экрану русская фильма? // Кино-эхо. 1923. № 1.

192 См: *В. Е<рофеев>.* Эмигрантские киножурналы // Кино (газ.). (М.). 1924. № 19 (7 мая); Мысли режиссеров // Там же. № 46 (11 ноября).

193 *<Б/п. — Лапинер А.>* Наши задачи // Экран. 1924. № 1. Ср. с декларацией издателя популярного издания, объявившего своей задачей «перебросить мост между Россией и Европой, ставшими в куль-

турном отношении неизмеримо далекими за период войны и революции» (Огонек: Иллюстрированная летопись современной жизни (Берлин). 1923. № 1).

194 *<Б/п. — Лапинер А.>* 1925 год // Экран. 1925. № 1.

195 Пожелания на 1925 год // Там же. Московская зрительница засвидетельствовала необычайную популярность немецкой продукции у соотечественников: «Из ввезенного за это время количества картин не менее 75 % германского происхождения, остальные итальянского, французского и американского. <...> У русских зрителей, насмотревшихся за это время достаточного количества немецких картин, имеются уже свои актеры-фавориты. Из них на первом месте стоит Конрад Фейдт, затем идут Женни Портен, Пола Негри и Э. Яннингс. За последнее время в особенном фаворе Гарри Лидтке» (*О. Б<лажевич>*. Заграничные фильмы в русских кинотеатрах // Экран. 1924. № 3).

196 Пожелания на 1925 год // Там же. 1925. № 1.

197 Там же.

198 Там же.

199 Там же.

200 Там же.

201 См.: Там же.

202 Наша анкета // Там же. 1924. № 3.

203 *Анощенко А.* Киновнешторг // Кино (ж-л). 1923. № 1/5.

204 См. проекты соглашений с указанными фирмами о закупке кинофильмов (сентябрь — ноябрь 1921 г.) (Российский государственный архив экономики (РГАЭ). Ф. 160. Оп. 1. Ед. хр. 373, 374). См. также конспект бесед «г-жи Горькой с представителем фирмы "ЭФА" об основании о-ва, цель которого оживить и восстановить русскую кинематографию при помощи немецких капиталов, пленки и технических усовершенствований» (12, 17 ноября 1921 г.) (Там же. Ед. хр. 373. Л. 5).

205 *Лебедев Н.* К вопросу о нашей кинополитике // Правда (М.). 1923. 14 января. Цит. по: Он же. Внимание: кинематограф. М., 1974. С. 45. Это наблюдение подтверждается, в частности, соглашением между Госкино, подписанным Л.А. Либерманом в апреле 1923 г., и далеким от кинематографа директором-распорядителем берлинского акционерного общества «Накануне» П.А. Садыкером — издателем одноименной газеты и других сменовеховских изданий, по которому последний обещал передать в советский прокат три игровых фильма, однако, получив аванс, не выполнил своих обязательств (см.: РГАЛИ. Ф. 989. Оп. 1. Ед. хр. 464. Л. 266–268). Там же см. переписку Госкино по аналогичным сделкам с германскими партнерами. Об общей закупочной политике советских киноорганизаций см. также письмо М.Ф. Андреевой к Л.А. Либерману от 3 ноября 1922 г. (Мария Федоровна Андреева: Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М.Ф. Андреевой. М., 1961. С. 291–292).

206 *Мандель Е.* Пути кино. Прошлое и настоящее русского фильма // Накануне. 1923. 24 января.

207 Ср.: «С первых дней приезда <в Берлин> нас окружила довольно противная спекулянтская атмосфера. Тотчас появились дельцы, которые во что бы то ни стало хотели выступить в роли посредников. Германские фирмы обнаружили большую неосведомленность относительно положения кинематографии и потому были бессильны против хищных поползновений. <...> Самостоятельности нашей мы не уступим» (*Кин. О.* Экспедиция на заграничный рынок: Беседа с директором Северо-Западного областного кинокомитета т. Лещенко // Новости: Газета литературно-общественная (Пг.). 1922. 23 октября.

208 *Лебедев Н.* Очерк истории кино СССР. Немое кино (1918–1934). 2-е изд., перераб., доп. М., 1965. С. 146–147. См. также: Он же. Возрождение буржуазной идеологии и кинематограф // Рабочая Москва. 1922. 15 сентября; *Д.* Киноэмигранты за границей // Кино (газ.). (М.). 1924. № 16 (15 марта). Ср. со свидетельством другого современника, досконально изучившего проблему в том же Берлине: «Мы получаем из заграничной продукции далеко не все, но, в общем, тот товар, который мы здесь видим, лучший из заграничной продукции. Кроме того, он для нас представляется более изобретательным <так!>, чем он есть на самом деле. <...> Американская и немецкая лента кажется нам в СССР интересней, чем она на самом деле есть. Так как негр или индеец показался бы в России чудаком и, во всяком случае, человеком не без содержания» (Цит. по: *Шкловский В.* За 60 лет: Работы о кино. М., 1984. С. 43–44).

209 Ср. с мемуарным свидетельством сотрудника организации, проигравшей эту игру столичному центру: *Братолюбов С.* На заре советской кинематографии: Из истории киноорганизаций Петрограда — Ленинграда 1918–1925 годов. Л., 1976. С. 47–56, 109–112.

210 Протокол заседания Кинокомиссии ЦК ВКП(б) № 3 от 25 июля 1924 г. (Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 112. Ед. хр. 769). См. также доклад главы художественного совета Главполитпросвета Н. Мещерякова на заседании Кинокомиссии от 28 августа 1924 г. (Там же).

211 Недатированния докладная записка И. Трайнина Кинокомиссии ЦК ВКП(б) <1924> (ГАРФ. Ф. 406. Оп. 12. Ед. хр. 952).

212 *Сыркин А.* Довольно Мозжухина! // Кино-неделя. 1924. № 35.

213 Протокол заседания Кинокомиссии ЦК ВКП(б) № 5 от 6 ноября 1924 г. (ГАРФ. Ф. 406. Оп. 12. Ед. хр. 952. Л. 2).

214 О запрете показа фильмов «Кин», «Проходящие тени», «Тарас Бульба», «Вешние воды» и др. на советских экранах сообщила парижская газета. См.: Последние новости. 1924. 11 сентября.

215 См., например: «Кинотеатр "Гладиатор" <...>. Последняя новинка Парижа. Грандиозный художественный фильм выпуска 1925 г. "Шехерезада. 1001 ночь". Увлекательная картина в 8 частях. Оригинальная постановка режисс<ера> Туржанского. В главных ролях любимцы экрана Натали Кованько и Н. Римский» (Красная газета (Веч. вып.) (Л.). 1925. 26 мая); «Кинотеатр "Пикадилли". "Болотные огни". Грандиозная драма в 10 частях из жизни русских эмигрантов» (Там же. 23 июня). Эмигрантские издания следили за показами этих картин в СССР. См., например, описание огромного успеха картины «Пылающий костер» в Ростове-на-Дону и на Кавказе (Кинотворчество и театр (Париж). 1924. № 3). Одним из каналов поступления эмигрантских фильмов на советские экраны вплоть до 1928 г. были закавказские киноорганизации, сохранявшие некоторую автономию от Москвы в закупочной и репертуарной политике. Их торговыми партнерами были, в частности, парижские прокатные компании «Селтик-Синема» и «Франко-Каспиенн» (см.: Кинотворчество. 1923. № 1; Там же. 1924. № 6–7).

216 Тем не менее западные партнеры еще долго жаловались на «русскую неразбериху»: «Никак не поймешь, есть ли в СССР монополия или нет. Утверждают, что кинопрокат на бывшей святой Руси монополизирован, но фактически фильмы покупаются частными лицами. Нелегальный путь оказывается более выгодным». Цит. по: Киножурнал АРК. 1925. № 4–5).

217 *Курс А.* Неудачный гороскоп // Советский экран. 1925. № 4. Устранение эмигрантских посредников из контактов с заграницей приветствовал и другой советский кинодеятель. См.: *Ерофеев В.* За рубежом. Кино-эмиграция // Кино (газ.). (М.). 1925. № 9 (19 мая).

«ЭМИГРАНТЫ — ЭТО ТЕ, КТО ИДЕТ В СТАТИСТЫ...»

1 В поисках положительного героя советский экран всегда следовал классовым установкам: «Все положительные в буржуазных картинах типы — для нас социально-чуждый элемент» (*<Б/п.>* О Гарри Пиле // Советский экран. 1926. № 6). При этом экранный злодей был отмечен неизгладимой печатью своего сословия: «Вместо подрывателя маленьких отдельных личностей вырастает *социальный* негодяй. Вместо личного врага отдельного героя — классовый враг коллектива: *контрреволюционер, белогвардеец*» (*Коломаров Б.* Злодей в кино. М., 1929. С. 9. Курсив наш. — *Р.Я.*).

2 Признавая художественные и исторические издержки этих лент, известный кинодекоратор не считал их чуждыми отечественной культуре: «Вспоминая очень много подобных фильмов, я спрашиваю: почему они не называются русскими фильмами и не включены в историю русской кинематографии? Такой вопрос отнюдь не продиктован шовинистическими чувствами... Я просто хочу восстановить правду и справедливость» (*Анненков Ю.* Русские в мировой кинематографии // Возрождение: Литературно-политические тетради (Париж). 1968. № 204. С. 83). Это суждение можно считать продолжением доктринальной установки, выдвинутой авторитетным критиком в отношении всего спектра пластических искусств еще в начале 1920-х гг.: «Какое же искусство мы назовем русским? То ли, что создано мастерами, русскими по крови? Едва ли. <...> Историю и характеристику русской школы... не построить ни на племенных, ни на территориальных признаках. Рационализировать ее пока невозможно. Но мы видим отчетливо, что ее бытие есть не-

что реальное, а не мистически лишь сущее. <...> Что же делать нам, выведенным на Запад скорбными путями изгнания? Вновь обозреть и проверить наше преемственное достояние, сопоставить его с шедеврами европейского искусства, ознакомить с ним иностранцев» (*Левинсон А.* Русское искусство в Европе // Жар-птица (Берлин). 1924. № 12. С. 14).

3 *Huntington.* P. 1–2. По данным этого исследователя, за пределами России оказалось 5500 инженеров, около 4000 медиков, 200 архитекторов, 1800 художников и скульпторов, 3500 актеров, 8000 музыкантов, 1700 университетских профессоров и преподавателей и т.д. По неполным сведениям Статистического бюро Лиги Наций, у 70 000 русских беженцев было высшее образование, а у трети миллиона — среднее (*Huntington.* P. 43). По современным подсчетам, высшее образование имела одна шестая часть беженцев, а две трети — среднее (см.: *Andreyev C., Savický I.* Russia abroad. Prague and the Russian diaspora. 1918–1938. New Haven; London, 2004. P. XI).

4 См., например: *Graham S.* Russia in division. London, 1925; *Rimscha H., von.* Der russische Bürgerkrieg und die russische Emigration 1917–1921. Jena, 1924; Idem. Russland jenseits der Grenzen 1921–1926: Ein Beitrag zur russischen Nachkriegsgeschichte. Jena, 1927; *Delage J.* La Russia en exil. Paris, 1930 et al.

5 В своем исследовании американский славист, например, охотно цитировал фельетоны Дон Аминадо (*Huntington.* P. 29, 289), а тот, в свою очередь, намеревался дать высокую оценку этой книги в своих мемуарах «Поезд на третьем пути». См.: Columbia University (New York). The Rare Book and Manuscript Library. Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture (далее — BAR). Chechov publishing company collection. Box 3. Folder Shpolianskii. Ср. также с отзывом: «Нельзя не удивляться обстоятельной добросовестности собранных в книге сведений из различных областей жизни зарубежной России. Ведь у русской эмиграции нет таких центральных органов, где можно было бы получить необходимые данные. Автору пришлось положить немало труда, чтобы собрать все эти материалы. <...> Но дело не только и не столько в этих сведениях как таковых, а в том, как они обработаны в книге. А литературе, как известно, важно не “что”, а “как”. А книга Хантингтона является именно литературным произведением, а не справочной книгой». (*Б.* «Россия вне России». Книга о русской эмиграции // Новая заря. 1933. 4 ноября).

6 *Шульгин В.* Русские за границей // Зарницы (Константинополь). 1921. № 3.

7 *Демидов И.* Творимая легенда // Последние новости. 1923. 18 сентября. Ср.: «Мы... строго различаем понятия эмигранта и беженца. Мы, участники белой борьбы за национальную честь и русскую государственность, отнюдь не эмигранты, а беженцы. Русская армия не сдавалась никому, а, защищая каждую пядь родной земли, отступила с оружием в руках и со знаменами на дружескую <так!> иностранную территорию, и под ее охраной спаслось и гражданское население. <...> Мы сюда вывезли, вернее, вынесли на своих плечах все — и честь, и государственность. Будем с гордостью носить имя русского беженца» (<*Б/п. — Хирьяков А.*> Мысли вслух // Русский беженец (Париж). 1925. № 2).

8 *Семенов Ю.* Парижские письма. Русский Париж // Возрождение. 1925. 5 декабря.

9 *Сазонова Ю.* Эмигрантская республика // Последние новости. 1930. 23 апреля. Ср.: «Постепенно русская эмиграция превращается в легенду, обрастает мифом, становится сказкой» (*Дон Аминадо.* Неугомонные характеры (недатированная вырезка из газ. «Последние новости») (РГАЛИ. Ф. 2257. Оп. 2. Ед. хр. 5). Ср. с анонимным свидетельством реального опыта: «Для меня жизнь в Америке подобна воскрешению после неоднократного спасения от смерти в России. Эта жизнь подобна Божьему дару» (*Day G.M.* The Russians in Hollywood. A Study in cultural conflict. Los Angeles, 1934. P. 12. Далее — *Day,* с указанием стр.).

10 Характерная черта русской прессы Парижа, перенятая из дореволюционной практики, — рубрика «Провинция», освещавшая жизнь эмигрантских колоний за пределами французской столицы.

11 *Дон Аминадо.* Мечта любви (недатированная вырезка из газ. «Последние новости») (РГАЛИ. Ф. 2257. Оп. 2. Ед. хр. 7).

12 Он же. Бытовое явление (недатированная вырезка из газ. «Последние новости») (Там же. Ед. хр. 5).

13 Ср.: «Они все еще живут в прошлом, они преклоняются перед ним и идеализируют его и страшатся того, что дети вырастут и позабудут культурные традиции старой России. <...> Они обожают родную литературную классику, преданы ритуалам русского православия и поддерживают утонченные нравы своего аристократического прошлого» (*Day.* P. 2).

14 См.: *Huntington.* P. 286–298.

[15] *Баян.* Жизнелюбец // Русское время (Париж). 1927. 13 октября.

[16] *Трофимов А.* От Императорского музея к блошиному рынку. М., 1999. С. 21–22.

[17] *Волошин А.* На путях и перепутьях (Досуги вечерние). Европа — Америка. 1921–1952. Сан-Франциско, 1952. С. 4 (далее — *Волошин,* с указанием стр.).

[18] Из письма Л.И. Любовича Б.Л. Гершуну от 29 июля 1925 г.; Париж — Берлин (ГАРФ. Ф. 5986. Оп. 1. Ед. хр. 411). Из Берлина автор письма перебрался в Париж, где занялся изданием кинематографического журнала «Tout film». См. его же письмо тому же адресату от 22 октября 1927 г; Париж — Берлин (Там же. Ед. хр. 414).

[19] Британский фильм «Загадочная страна» аллегорически иллюстрировал историю русской революции и судьбы ее лидеров. См. об этом: *Brownlow K.* Behind the mask of innocence: sex, violence, prejudice, crime. Film of social conscience in the silent era. London, 1990. P. 371–374. О рецепции фильма его главным прототипом см.: *Янгиров Р.* Первый кинобиограф вождя // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 12. Париж, 1991. С. 399–401; *Yangirov R.* Onwards and upwards: the origins of the Lenin cult in soviet cinema // Stalinism and Soviet cinema / Ed. by R. Taylor & D. Spring. London; New York, 1993. P. 18–19.

[20] Эмигранты первыми оценили свою «фотогеничность» и в первые же годы жизни на Западе почти всерьез предлагали себя в качестве героев захватывающих боевиков. См., например: *Линский М.* Кино-беженство // Бич (Париж). 1920. № 4.

[21] См., например: *Даманская А.* Светский танцор // Сегодня. 1926. 17 июня; *Яблоновский А.* Дансеры (из парижского быта) // Новое русское слово. 1926. 8 августа; *Филиппов А.* Танцор // Русское время. 1927. 26 октября.

[22] Рампа и жизнь (М.). 1913. № 24.

[23] *<Б/п.>* Русская революция на экране // Зритель: Ежедневная газета (Киев). 1918. № 18. Еще перед октябрьским переворотом появлялись сообщения о том, что американские продюсеры пытались привлечь к сотрудничеству самого Ленина, предлагая ему написать автобиографический сценарий или сыграть в фильме самого себя. См.: *Пселдонимов П.* Кшесинская и Ленин // Вечерний курьер (М.). 1917. 20 апреля.

[24] См.: *Leyda.* P. 91. Впрочем, близко знавший его мемуарист этой информации не подтвердил. См.: *Зив Г.А.* Троцкий: Характеристика (По личным воспоминаниям). Нью-Йорк, 1921.

[25] *<Б/п.>* Троцкий в качестве киноартиста // Сегодня вечером (Рига). 1926. 8 января. Тогда же эмигрантский юморист предрек этому персонажу возвращение на съемочную площадку после свержения большевизма: «Тов. Троцкий снимается в фильме "Наполеон после бегства из Москвы"» (*<Б/п.>* Через десять лет // Возрождение. 1926. 6 июня).

[26] *<Б/п.>* Троцкий — артист // Там же. 1929. 21 мая; Иллюстрированная Россия. 1932. № 35. Об этом см. также: *Leyda.* P. 91; *Цивьян Ю.* Исторический фильм и динамика власти: Троцкий и Сталин в советском кино // Даугава (Рига). 1988. № 4. С. 98–99. Легенда о Троцком-статисте была развеяна лишь недавно. См.: *Brownlow K.* Op. cit. P. 357–358. См. также справку о Троцком-статисте: *Vazzana E.M.* Silent film necrology. 2nd ed. Jefferson; London, 2001. P. 528.

[27] См., например: *Зрячий.* Наем на кинофабрику // Петроградский листок. 1916. 18 июня; *Евгеньев А.* Ирочкина карьера // Кино-театр (М.). 1918. № 1, 2 и др.

[28] После 78 представлений спектакль был запрещен советской цензурой как пример религиозной и монархической пропаганды. Об истории постановки см.: *Гиевский <Сергиевский> Н.* Из театральных воспоминаний // Новый журнал (Нью-Йорк). 1945. Кн. 10.

[29] Эпоха: Вечерняя газета: Орган трудовой интеллигенции (М.). 1918. 2 марта. К осени того же года материальная привлекательность ремесла киностатистов выросла: за день съемок им платили 75–80 рублей — неплохую сумму даже в условиях галопирующей инфляции. См.: Зритель. 1918. № 4.

[30] Осенью 1927 г. Зубков женился на престарелой сестре бывшего кайзера Вильгельма II принцессе Виктории, и это событие вызвало бурную реакцию в русской диаспоре. Через два года, вскоре после смерти жены он был арестован за растрату трех миллионов долларов семейного состояния и за вымогательство денег у европейских банкиров. Зубкову удалось бежать, и он бесследно скрылся от правосудия. См. о нем: Жизнь и суд (Париж). 1930. № 24.

31 *Рейнфельден Р., фон.* «Их любовь». Роман сестры императора и Александра Зубкова. Рига, 1928. С. 153–156.

32 *Сазонова Ю.* Сны // Последние новости. 1938. 17 июля.

33 Об эффектах двойничества у советских киностатистов см.: *Очевидец.* Охота за натурой // Красная газета (веч. вып.). (Л.). 1927. 22 апреля.

34 *Фрелих О.* О советском лице // Советский экран. 1926. № 33. Апологеты революционной эстетики настаивали: «Ничто на экране не выходит отвратительнее костюма городового или царского офицера. Эти костюмы совершенно не поддаются кинематографированию, и кадры, скомбинированные из них, своим беспорядком безусловно оказывают вредное психическое воздействие на зрителей» (*Беленсон А.* Кино сегодня: Очерки советского киноискусства. М., 1925. С. 26).

35 *Л.Д.* Люди, продающие свое лицо: Типаж кинофабрики «Севзапкино» // Красная газета (веч. вып.). 1925. 5 декабря.

36 Там же. См. также: *В. Н<едоброво>.* Натурный день кинорежиссера // Там же. 7 октября.

37 Ср.: «Что хорошо поставлено и вызывало, по-видимому, похвалы режиссеров, — это массовые сцены. <...> Массы, разбегающиеся под выстрелами, производят реальное впечатление. Но что удивительного в том, что режиссер нашел такую массу удачных статистов? Русский обыватель оперировал с этим материалом и “репетировал” 8 лет, и “сыграть” жертву расстрела сможет любой из них» (*Крымский В.* На пробе советской картины «Потемкин» // Новое русское слово. 1926. 1 сентября).

38 *<Б/п.>* Реализм // Шквал (Одесса). 1926. № 2. Это предположение осуществилось в конце века — при съемках фильма «Возвращение броненосца».

39 *Л.П.* Съемки фильма «Города и годы» в Уфе // Красная Башкирия (Уфа). 1929. 21 июля. После публикации этого объявления репортер описал наплыв желающих сняться в картине (см.: *Уралец.* Киноэкспедиция в Уфе // Там же. 26 июля). Любопытный случай произошел на съемках одного из эпизодов фильма «Белый орел»: случайность свела в толпе статистов бывшего тамбовского губернатора Муратова и старого еврея, которого первый принимал когда-то в своем кабинете (*З. М-ва.* Бывают в жизни встречи (Кино-быль) // Вечерняя Москва. 1928. 30 апреля).

40 См. о нем: *Л.Д.* Люди, продающие свое лицо: Типаж кинофабрики «Севзапкино» // Красная газета (веч. вып.). 1925. 5 декабря. Ср. с эмигрантским двойником императора: *Пешехонов-Камский В.* Как он играл царя в Холливуде // Новое русское слово. 1935. 23 декабря.

41 Между прочим, у исторического антипода Николая II тоже нашелся свой двойник. О чекисте Василии Никандрове, сыгравшем эпизодическую роль Ленина в фильме «Октябрь», см.: *Янгиров Р.* Исторические деятели и их двойники. Культ личности на киноэкране // Смысл (М.). 2003. № 3.

42 Ср. с эмигрантским описанием съемок французского фильма «Княжна Маша»: «Сцена сильно смахивает на известное гапоновское шествие 9 января 1905 года. В толпе русских статистов некто, загримированный под студента, неожиданно заявляет, что он в действительности находился тогда в массе гапоновцев, но... тогда все это было совсем иначе, совсем...» (*Н.Ш.* Кинокулисы // Последние новости. 1927. 29 марта).

43 *Фальберг И.* «Раскованная борода» // Советский экран. 1926. № 2. Об участии А. Евдакова в съемках фильма «Машинист Ухтомский» см.: Он же. Убитые, ползите в сторону! (РГАЛИ. Ф. 1821. Оп. 1. Ед. хр. 90). Подробнее об этом см.: Илья Ильф о кино / Публ. Р. Янгирова // Киноведческие записки. 1989. № 5.

44 *Хейфиц И.* Пойдем в кино! Жизнь. Труд. Опыт. СПб., 1996. С. 128–129. Ср.: *Алибегова Н.* Рождественка, 6 // Советский экран. 1927. № 27; *Петров И.* Как становятся актером // Там же. № 51.

45 Кино (газ.). (М.). 1928. № 29 (17 июля). См. также: Там же. № 32 (7 августа).

46 *Нильсен А.* Безмолвная муза. Л., 1971. С. 246.

47 *Бебутова О.* Лазурный берег: Роман в 2 частях из современной жизни русской эмиграции на французской Ривьере. София, 1927. С. 95. Ср.: «Как могло попасть в Киноландию такое множество русских принцесс? Они бледны, как снег, и не умеют держать себя при киносъемках. На экране они казались случайными, непонятными» (*Серна Р.Г., де ла.* Киноландия. Л., 1927. С. 152). Ср. также с экранной биографией русского голливудца Ивана Лебедева, к концу 1920-х гг. выдвинувшегося из рядовых статистов на роли «великосветских любовников»: «Его отец занимал почетное положение и был близок к министру финансов. Его детство прошло в большом помес-

тье, где брат и сестра все дни недели говорили по-французски, по-немецки и по-английски и лишь по выходным им разрешалось говорить на родном языке. Его школьные годы прошли в Императорском Александровском лицее, куда попадали только отпрыски знати. Когда большевики пришли к власти, семье пришлось спасать жизнь бегством. Во время революции она потеряла все, что имела, за исключением припрятанной пригоршни драгоценных камней. Один из них — большой рубин — ныне украшает палец Ивана Лебедева» (*Palmborg R.P.* The Heavy-Lover. Can't Ivan Lebedeff be promoted from the first to the Second? // Motion picture (Chicago). 1929. № 6 (July). На самом деле актер родился в обычной семье в провинциальном местечке Литвы. О нем см.: Journeys of Desire: European actors in Hollywood. A critical companion. London, 2006. P. 334–335. Другого анекдотического персонажа запомнил голливудский старожил, обнаруживший однажды его имя в актерском справочнике: Владимир Топлискинов — сын графа Николая Александровича Топлискинова, «дяди покойного царя, лысый, с длинной черной бородой, специалист на роли русских дипломатов, военных, французских чиновников и арабов» (*Аренский К.* Голливудские курьезы // Новое русское слово. 1981. 7 июня).

48 *Блажевич О.* Мимолетные сны // Мир и искусство (Париж). 1930. № 5. По-видимому, это предположение иногда сбывалось. И.И. Мозжухин рассказал о случае, происшедшем летом 1929 г. на натурных съемках фильма «Белый дьявол»: «После целого дня возбужденной работы во французских Альпах мы все сидели у огня, пили чай и курили. Бывшие генералы, офицеры, помещики и крестьяне в своих многокрасочных национальных костюмах были счастливы, они забыли, по крайней мере, на несколько часов тяжелую долю своей эмигрантской жизни и вспоминали более счастливые дни прошлого. Но все они остались глубоко русскими, не забывая никогда своей страны, ее нравов и обычаев. Внезапно слышатся звуки волжской песни, раздающиеся где-то в ночной тиши. Было уже очень поздно. В костюме Хаджи Мурата, этого знаменитого воина-разбойника, стремившегося освободить свою страну, я слушал эту трогательную мелодию. Когда окончили свои песни, все плакали... и мы себя почувствовали действительно стоящими на русской земле» (*<Б/п.>* Иван Мозжухин о фильме «Хаджи Мурат» // Новое русское слово. 1931. 27 сентября).

49 *Нуар Ж.* Малые у «Великого» // Время. 1924. 15 сентября.

50 *Набоков В.* Машенька // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 50–51. По мнению биографа, образ статиста был автобиографическим: «Для одной картины понадобилась театральная публика, и поскольку Набоков оказался единственным обладателем подходящего вечернего костюма — на нем был старый, купленный еще в Лондоне смокинг, — то он попал в кадр. “Помню, как я стоял в ложе бутафорского театра и хлопал, а на воображаемой сцене что-то происходило”: “настоящее” убийство, которое театральная публика должна была принимать за сцену спектакля. Спустя некоторое время Набокову случилось смотреть этот фильм вместе с <И.> Лукашем. Он увидел, как его лицо осветилось и померкло, и указал Лукашу на экран. Но кадры промелькнули так быстро, что Лукаш только фыркнул, решив, что Набоков выдумал момент своего кинотриумфа. Скоро Набоков вмонтирует этот эпизод ради местного колорита в первый свой роман “Машенька”» (*Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. М.; СПб., 2001. С. 242–243).

51 *Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // Руль. 1926. 31 марта. Кинематографические мотивы и аллюзии в творчестве Набокова рассмотрены в работе: *Янгиров Р.* «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского Зарубежья 1920-х — 1930-х гг. // Империя N.: Набоков и наследники: Сб. статей. М., 2006.

52 Ср.: «В Берлине в 20-е годы нашего века могила Шамиссо на берлинском кладбище часто посещалась русскими эмигрантами или русскими беженцами. <...> Скольким русским эмигрантам дано было пройти жизненный путь Шамиссо, духовного отца Петра Шлемиля, “человека, потерявшего свою тень”?» (*Даманская А.* На экране моей памяти. СПб., 2006. С. 213).

53 Примечательно, что в конце 1931 г. на экраны Берлина, а в следующем году и Парижа вышел фильм «Шлемиль» — осовремененная вариация литературного первоисточника, в котором участвовали эмигранты — актер Григорий Хмара и композитор Миша Шполянский. См. о нем: *М. Ст<руве>.* «Король Шлемилей» // Последние новости. 1932. 18 ноября.

54 *Fat.* Русское кинематографическое дело в Берлине // Время. 1920. 30 августа. Об этом же см.: Русский эмигрант. 1920. № 1.

55 См.: Время. 1921. 14 февраля.

56 *Животовский С.* Пережитое // Москва (Чикаго). 1929. № 5.

57 См., например: «Союз германских сценических деятелей потребовал, чтобы русские не были допущены к исполнению ролей статистов в кинематографических ателье, так как это создает конкуренцию для немцев. Требование Союза удовлетворено» (Последние новости. 1921. 24 июня). Этот периодически обострявшийся конфликт отметил советский визитер: «Статисты — подлинные пасынки западной кинематографии. Забитые, незаметные, они влачат свое жалкое существование, никому не нужные, перебиваясь изо дня в день, надеясь на будущие заработки. <...> Путь статистам в актеры экрана почти всегда закрыт. <...> Статисты — "отбросы общества". С их трудом мало считаются, их найти всегда легко. <...> В текущем сезоне "Клуб берлинских киноактеров" протестовал против занятия русских статистов в фильмах. Русская эмиграция в погоне за заработком наводнила кинорынок. Немцы испугались конкуренции. В результате — протест» (*Мазинг Б.* Актер германского кино. Л., 1926. С. 4–15).

58 См.: Руль. 1921. 8 февраля; Русский эмигрант. 1920. № 4; *<Б/п.>* Союз русских сценических деятелей в Германии // Театр и жизнь. 1921. № 1–2; Время. 1920. 18 октября. Несколько месяцев Союз при поддержке кооператива «Русская колония» содержал драматическую труппу, выступавшую дважды в неделю со спектаклями в ресторане «Luitpold» (см.: Голос России. 1920. 23 октября; Время. 1920. 25 октября), но эта антреприза просуществовала лишь до начала 1921 г. (см.: *Офросимов Ю.* История села Горюхина // Театр: Фельетоны. Берлин, 1926. С. 136).

59 Театр и жизнь. 1921. № 1–2.

60 Ср.: «В маленьком кафе шумно, накурено. Сизый дым так и стелется к потолку. Русская речь за столиками, русская речь за стойкой. Здесь своего рода актерская "биржа". <...> Неблагодарная задача собирания "распыленного" актера и русского "колониста" выпала на всякого рода "уголки", рестораны и кафе. И стоит посвятить хотя бы пару вечеров обозрению всех этих мест, чтобы убедиться в том, насколько назрела сейчас необходимость в хорошем, солидно организованном литературно-художественном клубе. Мысль о создании такого полезного дела подымалась уже несколько раз, как будто даже собирали деньги, кто-то жертвовал, кто-то обещал, а потом все заглохло...» (Театр и жизнь. 1921. № 4).

61 Голос России. 1921. 26 января.

62 См.: Руль. 1921. 6 февраля; Театр и жизнь. 1921. № 1–2.

63 Руль. 1921. 6 февраля.

64 Голос России. 1921. 26 января.

65 Там же. 9 апреля. При этом, «предоставляя труд, бюро труда берет 3 процента с работодателя и 3 процента удерживает из заработка» статистов (Там же. 1922. 22 июля).

66 *Театрал.* Русский актер в Берлине // Время. 1921. 8 августа.

67 Время. 1922. 22 июля.

68 Там же. 30 октября. Это желание, видимо, объяснялось тем, что время от времени неискушенные статисты становились жертвами проходимцев. В начале мая того же года некий Пилярский, представляясь сотрудником несуществующей кинофирмы «Ольден», набрал около 500 эмигрантов (в основном студентов и бывших военнопленных) якобы для участия в натурных съемках. Собрав с каждого денежный аванс, аферист пообещал вернуть их по завершении работы, после чего скрылся с собранными деньгами (см.: *<Б/п.>* Русские жертвы аферистов // Голос России. 1922. 10 мая). Через некоторое время афера повторилась: «Около 2 месяцев назад в Берлине некий испанец г. Р. открыл вербовку статистов для участия в массовых сценах в кинематографических съемках, которые предполагалось начать этим летом под Берлином. Статистам обещана была плата 60–80 марок в неделю. Особенность вербовки состояла в том, что каждый записавшийся должен был сняться у определенного фотографа, уплатив за это 4 марки, и 1 карточку (из 6) отдать в контору фирмы. Желающих сниматься оказалось немало; как передают, свыше 2 тысяч, и среди них очень много русских, как берлинцев, так и проживающих в <лагере военнопленных в> Вюнсдорфе. Представитель испанской фирмы затем уехал, контора же опечатана полицией» (Голос России. 1922. 25 июня).

69 См.: Руль. 1922. 3 октября; Голос России. 1922. 4 октября.

70 См.: Дни (Берлин). 1922. 8, 22 декабря.

71 См.: Дни (Берлин). 1923. 1 января.

72 См.: Руль. 1922. 3 октября; Голос России. 1922. 4 октября.

73 *<Б/п.>* Кино // Дни. 1923. 5 июня.

74 Дни (Берлин). 1924. 6 августа; см. также: Руль. 1924. 9 августа; Время. 1924. 11 августа.

75 См.: Руль. 1924. 12 ноября.

76 Там же. 1923. 25 октября.

77 *Мурский А.* Письмо в редакцию // Там же. 1927. 10 августа.

78 *<Б/п.>* Местная жизнь // Русский Берлин. 1928. № 9. См. также: Ъ. Русский Берлин // Руль. 1928. 19 декабря.

79 Н.В. Барский, Н.Е. Швейдель — драматические актеры, выступавшие в различных сценических антрепризах русского Берлина; по совместительству работавшие техническими сотрудниками на германских киностудиях.

80 *Антонович Г.* В стане равных // Русский Берлин. 1928. № 9.

81 См.: Ъ *<Офросимов Ю.>* В Союзе русск<их> сцен<ических> деятелей // Руль. 1928. 5 декабря.

82 *Офросимов Ю.* Русский Берлин // Там же. 1928. 19 декабря (перепеч. в: Последние новости. 1928. 28 декабря).

83 *Влад. Д<еспотули>.* Заметки репортера // Руль. 1930. 16 января.

84 Время. 1925. 27 октября.

85 *Анощенко Н.* Кино в Германии. М., 1927. С. 236–238 (далее — *Анощенко*, с указанием стр.). Ср. также с автоописанием: *Цемах Т.* Киностатисткой в Берлине // Кино (газ.). (М.). 1926. № 3 (19 января).

86 *Анощенко.* С. 113–115.

87 *Гамаюн А.* Экономическая жизнь германской кинематографии // Кино (ж-л). 1923. № 1/5.

88 См.: *А. Л<апине>р.* Штурм замка Пезарро // Руль. 1922. 23 июня. Судя по всему, в очерке описаны павильонные съемки фильма «Лукреция Борджиа» на киностудии «Темпельхоф», в которых участвовало около 300 эмигрантов.

89 *Лапинер А.* Как я был кинематографическим статистом (из берлинских впечатлений) // Там же. 1923. 28 октября.

90 Урванцов Лев Николаевич — драматург, прозаик, театральный обозреватель, мемуарист; автор широко известной пьесы «Вера Мирцева» (1915), экранизированной в 1916 г. Осенью 1921 г. Урванцов бежал из советской России и поселился в Берлине, где несколько лет возглавлял СРСД, был членом правления Союза русских журналистов и литераторов в Германии и Русского литературно-художественного кружка, сотрудничал в эмигрантской печати. Среди прочих эмигрантских впечатлений, посещение берлинских киноателье и участие в киносъемках питало творческую фантазию писателя. См.: *Урванцов Л.* Значок // Рижский курьер. 1923. 2 сентября.

91 Он же. Фильмовая ночь: С натуры // Руль. 1924. 4 декабря.

92 Там же.

93 Ср. с впечатлениями советского визитера: «Вместе с нами из вагонов высыпала и двинулась по нашему пути целая толпа людей самого разнообразного типа с неизменными чемоданчиками в руках. “Статисты”, — полупрезрительно пояснил нам наш проводник, кивнув в их сторону головой. И он прав — это те, кого мы часто видим на экране, но никогда их не рассматриваем и не запоминаем. Этот тот “живой реквизит”, которого мы не замечаем в фильме...» (*Анощенко.* С. 35–36).

94 *Ухтомский Н.* Русские лавры на кинофронте Германии // Рупор. 1929. 8 сентября. В 1923 г. автор очерка приехал в Берлин на учебу и подрабатывал корреспонденциями в харбинских газетах «Русский голос» и «Заря». По отзыву А. Яблоновского, «молодой человек в сером костюме» выдавал себя за князя и при этом поддерживал тесные контакты с советским полпредством и с редакцией газеты «Накануне», считавшейся пропагандистским органом Советов (см.: РГАЛИ. Ф. 1697. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 1, 6).

95 *<Б/п.>* Кино Берлина // Новая заря (Сан-Франциско). 1931. 9 января.

96 *Мандель Е.* За кулисами киносъемок (Личные впечатления) // Кинообозрение. 1923. № 7 (13 апреля).

97 Он же. За кулисами «Нибелунгов» // Накануне. 1924. 5 марта. См. также: Он же. «Месть Кримгильды» (Вторая часть «Нибелунгов») // Там же. 7 мая. Одной из самых масштабных и дорогостоящих постановок начала 1920-х гг. считалась картина «Петр Великий» Дмитрия Буховецкого (см.: Го-

лос России. 1922. 29 июля). При этом русские статисты вносили в работу особый колорит: для пущего натурализма в эпизод царского пира режиссер распорядился выставить на столы настоящую еду и выпивку и выпустил на площадку статистов — русских военнопленных из лагерей Цоссен и Вюнсдорф. «Оживление действительно получилось настоящее. Но съемки до конца довести так и не удалось: через полчаса все артисты были пьяны до того, что пришлось думать не об художественном воплощении картины, а о том, как бы удалить “гостей”» (*<Б/п. — Лурье В.>* Пыль богемы (Берлинские заметки) // Сегодня. 1922. 5 ноября).

98 *Эм. И. Грант <Мирошниченко И.?>* Ангел: Монолог статиста // Русский Берлин. 1927. № 3.

99 *Антонович Г. <Карсовский Г.>* Завоевание немецкого кинематографа // Возрождение. 1928. 25 сентября. См. также: *<Б/п.>* Русский сезон в Берлине // Последние новости. 1928. 21 августа; *<Б/п. — Офросимов Ю.?>* Русский сезон в Берлине // Наша речь (Бухарест), 1928. 29 августа; Он же. Русские в берлинских киностудиях // Там же. 29 сентября; *<Б/п.>* Берлинский Холливуд // Русское слово (Харбин). 1929. 13 марта.

100 *Широкова Е.* Генерал А.А. фон Лампе и его дневник: взгляд на военную эмиграцию // Новый исторический вестник (М.). 2000. № 2.

101 См.: Там же.

102 Генерал-лейтенант А.Г. Шкуро пользовался огромной популярностью у сторонников белой идеи. Ср.:

Шкуро, Шкуро!.. Хорошенькое слово
В какой душе отзвука не найдет?..
Оно звучит красиво и сурово,
Оно зовет за родину вперед!

(*Григорчук М.* Генералу Шкуро // Кавказ: Литературный альманах «Кавказской газеты» (Владикавказ). 1919. О нем см. также: *Туземцев Ник. <Добровольский Н.>* Генерал-партизан А.Г. Шкуро. Ростов-н/Д., 1919; *Шкуро А.* Записки белого партизана. Буэнос-Айрес, 1961. В начале 1920-х гг. он организовал конную труппу джигитов, с которой выступал в цирках Турции, Болгарии, Сербии, Чехословакии и Германии. Об этом см.: Джигитовка казаков по белу свету. М., 2006 (по указателю). В 1926 г. фон Лампе встретил его в Берлине после того, как аттракцион покинули лучшие исполнители: «Бедняга Шкуро впал в полное ничтожество. Труппа его в Бреславле ликвидирована и частично попала в Дюссельдорф — в цирк, здесь он не может найти антрепризы, т.к. все сведения о труппе неблагополучны <...>, жить не на что настолько, что обедать нечего и в пансион не плочено <так!> — я дал ему мелочи и две марки, и он немедленно побежал покупать папиросы, т.к. курил только одну сигару, купленную на пять пфеннигов. Так проходит слава мира!» (Из письма А.А. фон Лампе Е.К. Миллеру от 26 февраля 1931; Берлин — Париж) (ГАРФ. Ф. 5853. Оп. 1. Ед. хр. 27). О встрече со Шкуро на съемочной площадке см.: *Вертинский А.* Дорогой длинною... М., 1990. С. 217.

103 Письмо А.А. фон Лампе Е.К. Миллеру от 26 февраля 1931 г.; Берлин — Париж. Цит. по: Новый исторический вестник. 2002. № 2.

104 *Саккар.* Революция на экране. Как изображают русскую революцию в кинематографе иностранцы // Иллюстрированная Россия. 1937. № 46.

105 Первая версия этого описания, опубликованная в советской прессе, была сразу же перепечатана эмигрантским изданием. Цит. по: Он же. Встречи автора с его персонажами // Русский Берлин. 1927. № 7. Ср. с позднейшей версией: «Пабст пригласил на съемку бывших деникинцев... Сверкали погоны, высились лихие папахи, на рукавах красовались черепа “батальонов смерти”... Восемьдесят белогвардейцев кутили в ресторане “Феодосия”. Здесь были балалайки, цыганские романсы, водка, а в углу — полевой телефон. До меня доносились разговоры фигурантов: “Давненько мы с вами не видались...”, “Простите, в каком полку вы служили...” <...> Белые получали по пятнадцать марок за день и были очень довольны... Чтобы фигуранты лучше играли, Пабст пообещал вызвать их снова: через неделю они будут изображать красногвардейцев» (*Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Кн. 3-я. М., 2005. С. 193–195).

106 *Риш Е.* Как я был чекистом // Иллюстрированная Россия. 1927. № 35.

107 *Борис Дикой <Вильде Б.>* Возобновленная тоска // Руль. 1931. 2 июля.

108 Руль. 1931. 4 июля. Ср.: «Это Жорж. Русский балтиец. Очень славный мальчик, приличный и воспитанный, всегда, бедняга, без денег. Просто трогательно, до чего кротко он переносит свою бед-

ность. Он работает в кино как статист. Половина его заработка уходит на гардероб и крахмальные рубашки. Жорж принадлежит к так называемой “светской команде” и должен быть всегда безукоризненно одет» (*Рейс Е.* Кира Керн. М., 2000. С. 55).

109 *Борис Дикой <Вильде Б.>* Возобновленная тоска // Руль. 1931. 7 июля.

110 Там же. 14 июля.

111 Там же. 16 июля.

112 Там же. 18 июля.

113 Там же. 19 июля. Кинематографическими мотивами отмечен и незавершенный роман Вильде о жизни эмигрантской молодежи. Его фрагмент был напечатан дважды: *Вильде Б.* Жизнь наша... (Отрывок из киноленты из быта русского студенчества в Юрьеве) // Там же. 30 сентября. Под названием «Трое в одной могиле» этот же фрагмент был напечатан в: Русский магазин (Берлин). 1930. № 1.

114 *В.П. <Деспотули>.* О статистах // Руль. 1930. 31 января.

115 *Влад. Д<еспотули>.* Заметки репортера // Там же. 1931. 25 февраля.

116 Есть основания думать, что речь в письме идет о Г.Г. Азагарове.

117 *<Б/п.>* О русских статистах // Последние новости. 1932. 29 марта.

118 См.: *<Б/п.>* Новый фильмовый закон в Германии // Там же. 15 июля.

119 *<Б/п.>* Театр и кино в Берлине // Возрождение. 1932. 15 июля.

120 См.: *<Б/п.>* Кафе фигурации // Последние новости. 1932. 17 июня.

121 Новое слово (Берлин). 1937. 28 февраля.

122 См.: Там же. 21 марта; Там же. 1938. 4 декабря.

123 Ср.: «Фигурация для многих русских является основным заработком в эмиграции. В Париже и в особенности в Берлине имеются уже профессионалы-фигуранты, мужчины и женщины, более или менее сорганизованные в своей работе и входящие в соответствующие синдикаты. Особенно хорошо и удобно поставлено это дело в Берлине» (*Морской А.* Статисты в кинематографе // Иллюстрированная Россия. 1929. № 10).

124 О картине см.: Общее дело. 1921. 8 июля; Последние новости. 1921. 27 июля; 3 августа.

125 *Морской А.* «Бальные гости» // Последние новости. 1921. 10 мая. Ср. также с французским описанием: *Деллюк Л.* Дневник статиста // В дебрях кинематографа. М.; Л., 1924.

126 Происхождение этого фирменного амплуа русских статистов восходит ко временам раннего кино. Ср. «Артисты снимались в собственных костюмах, они обязаны были их иметь — так полагалось. Даже разовые статисты делились не по типажным признакам, а по имевшемуся у них гардеробу — “фрачники”, “пиджачники”. “Фрачники” были дороже» (*Кулешов Л., Хохлова А.* 50 лет в кино. М., 1975. С. 28).

127 *Фильм <Морской А.?>* Париж (От нашего парижского корреспондента) // Киноискусство. 1922. № 1.

128 Вечернее слово (Севастополь). 1920. 23 июня.

129 Свободное слово (Ревель). 1921. 19 июля.

130 Активисты этого объединения попытались создать собственное аналогичное берлинскому бюро труда и наладить сотрудничество с французскими партнерами (См.: *<Б/п.>* В Союзе русских актеров // Русское время. 1927. 1 сентября), но, по-видимому, их инициатива успеха не имела.

131 О ней см., например: *Marianne.* Figuration // Cinea-Cine pour tous (Paris). 1924. № 84, 86; Les stocks des figuration // Cinemagazine (Paris). 1924. № 48.

132 Последние новости. 1926. 19 августа.

133 *Н.Ш.* Кинокулисы // Там же. 1927. 13 июня.

134 *<Б/п.>* Киностатисты // Там же. 27 июня.

135 Там же. 8 июля.

136 Там же. 5 октября. Ср.: «В числе исполнителей ролей есть русские артисты; немало русских и в “толпе”. Ближайший сотрудник Дрейера — русский режиссер Марк Мартов, работающий последние годы в европейской кинематографии» (*Волгин А. <Волконский А.>* Страдания и смерть святой. «Жанна д’Арк» // Возрождение. 1928. 10 ноября).

137 *<Б/п.>* Русские на съемках // Там же. 6 июня.

138 В 1920-е гг. актер Владимир Тур, брат кинорежиссера В.К. Туржанского, переквалифицировался в гримера.

139 *<Б/п.>* Кинокулисы // Последние новости. 1928. 20 сентября.

140 *Фальк<овский> М.* Киночудеса // Возрождение. 1929. 20 сентября.

141 Пальчевский Николай Александрович — прапорщик русской армии, затем служивший во французской армии; с 1908 г. жил в Париже и много лет работал администратором и техническим сотрудником парижских киностудий.

142 *А. Р<уманов?>* Русский труд за границей. На съемке // Дни (Париж). 1925. 19 декабря.

143 *Морской А.* «Гады» // Иллюстрированная Россия. 1929. № 12.

144 *Унковский В.* Русский Париж. Фигуранты // Руль. 1931. 17 июня.

145 *В.А. <Волконский А.>* «Крутят...» Впечатления статиста // Возрождение. 1927. 28 марта (перепеч. в: Гун-Бао: Общественная газета (Харбин). 1927. 24 апреля).

146 *<Б/п. — Морской А.>* Кино // Иллюстрированная Россия. 1929. № 10.

147 *Унковский В.* Русский Париж. Женский труд // Руль. 1931. 16 сентября (перепеч. в: Воскресное иллюстрированное приложение к газете «Слово» (Шанхай). 1931. 4 октября). Ср. с версифицированной трактовкой темы: *Lolo <Мунштейн Л.>* Силуэты. Фигурантка // Возрождение. 1929. 14 апреля.

148 *Волгин А. <Волконский А.>* Парии кино // Эхо (Ковно). 1927. 18 сентября.

149 *Борский Б.* Рабы «Великого Немого» // Утро: Воскресная газета (Париж). 1928. 23 декабря. Ср. с отзывом А. Куприна: «Во всех студиях Парижа с утра до вечера стоят сотни и тысячи лицеистов, пажей, дипломатов — все бывших, с прекрасными манерами и подлинных красавцев, и все это для того, чтобы сняться в массе, статистом, на секунду, в общем движении. <...> Словом, дорога тяжкая, требующая и счастливого случая, и упорной настойчивости. <...> Ах, если бы ты знал, сколько жулья вокруг этого Великого Немого! Куда больше, чем было в той же Калифорнии около золотых россыпей!» (цит. по: Русская Ницца, Русская Прага, Русский Париж. Тридцать три письма Михаила Арцыбашева, Ивана Бунина, Александра Куприна, Ильи Сургучева и др. к Борису Лазаревскому (Из дневника Лазаревского 1925 г.) / Публ. С. Шумихина // Диаспора: Новые материалы. Вып. 1. Париж; СПб., 2001. С. 647–648).

150 *Волгин А. <Волконский А.>* За кулисами кинематографа // Возрождение. 1927. 26 декабря.

151 См.: *Рощин Н.* Открытки с дороги. Полевые жандармы. Моя кинокарьера // Возрождение. 1926. 1 сентября.

152 Ср.: «В Париже — кинематографическая фигурация... При всем этом и назло всему этому — писала. Первый роман — брала рукопись в киностудию. Строчила в перерывах, между свистками и прожекторами...» (Писатели о себе. Н. Городецкая // Молва (Варшава). 1934. 6 января.

153 Кинотворчество. 1924. № 8–9.

154 *Кузнецова Г.* Н.А. Лисенко // Там же.

155 Возрождение. 1929. 23 января.

156 *Берберова Н.* Фотожених // Последние новости. 1929. 18 августа.

157 Там же.

158 *Евангулов Г.* Игра: Главы из романа // Мосты (Мюнхен). 1961. № 6. С. 43.

159 *<Б/п.>* Наши за границей // Русское слово (Харбин). 1928. 21 июня.

160 *<Б/п.>* Иностранный труд в кино // Последние новости. 1928. 28 сентября. В советской печати эта ситуация описывалась по-иному и виновниками срыва соответствующего соглашения указывались русские статисты-эмигранты. См.: *Жанна Ф.* За рубежом. Аристократы-штрейкбрехеры // Кино (газ.). (М.). 1928. № 38 (18 сентября).

161 См.: *<Б/п. — Блажевич О.?>* На помощь русск<ому> киноартисту // Мир и искусство. 1930. № 10.

162 *Седых А.* День киностатиста // Последние новости. 1930. 20 декабря.

163 *Унковский В.* Русский Париж. На киносъемке // Руль. 1931. 14 августа. О съемках этого фильма см. также: Он же. Туржанский в Париже // Новое русское слово. 1931. 29 сентября.

164 *Седых А.* Развлечения и огорчения русского Парижа // Там же. 22 ноября. Через некоторое время новый закон еще более ужесточил протекционизм в зрелищной индустрии Франции. См.: *<Б/п.>* Артисты иностранцы (декрет о зрелищах) // Возрождение. 1933. 28 апреля.

165 *<Б/п.>* «Студенческий отель» // Последние новости. 1932. 22 апреля.

166 *Саккар Н.* На бирже фигурантов // Иллюстрированная Россия. 1932. № 29.

167 Там же.

168 *Седых А.* Жертвы экрана // Новое русское слово. 1933. 6 апреля.

[169] *Седых А.* Жертвы экрана // Новое русское слово. 1933. 6 апреля.

[170] *Седых А.* Грановский крутит «Московские ночи» // Там же. 1934. 29 июля. См. также: Он же. «Московские ночи» в Биянкуре // Последние новости. 1934. 20 июля; *Волконский С.* «Московские ночи» // Там же. 16 ноября; Ъ. «Московские ночи» // Возрождение. 1934. 16 ноября.

[171] *Седых А.* «Московские ночи» в Париже // Новое русское слово. 1934. 1 декабря.

[172] *<Б/п.>* Собрание киноартистов // Возрождение. 1936. 15 мая.

[173] Возрождение. 1939. 10 марта.

[174] BAR. Evreinoff collection. Box 20.

[175] См.: Новое слово. 1940. 20 октября; 10 ноября.

[176] Судя по газетным сообщениям, в апреле 1941 г. объединение устроило вечер молодых поэтов (Там же. 1941. 13 апреля), 4 мая 1941 г. — музыкальный концерт (Там же. 4 мая), 9 августа 1941 г. и литературно-музыкальный вечер (Там же. 27 июля). В начале сентября следующего года оно было преобразовано в Литературно-артистический отдел при Управлении по делам русской эмиграции во Франции и занималось пропагандистскими акциями по указаниям оккупационных властей (см.: Парижский вестник. 1942. 13 сентября; 8 ноября; 11 ноября). С 1943 г. и до освобождения Парижа от нацистской оккупации объединение не подавало признаков жизни.

[177] *М. С<труве>.* Внимание... крутим... (На съемке «Огненной ночи») // Последние новости. 1937. 2 января.

[178] См., например: *<Б/п.>* «Шехерезада» (Письмо из Ниццы) // Там же. 1928. 16 марта.

[179] *Волгин А. <Волконский А.>* Кинохроника // Вестник Ривьеры (Ницца). 1930. 27 апреля.

[180] Он же. Кинохроника // Там же. 8 июня.

[181] Он же. Кинохроника // Там же. 4 мая.

[182] *<Б/п. — Герб Л.?>* «Орленок» в Ницце // Последние новости. 1931. 13 февраля. Эта публикация сопровождалась редакционной справкой: «Нами получено из Ниццы письмо от группы русских эмигрантов, выражающих глубокую благодарность кинорежиссеру В.К. Туржанскому за предоставление своим соотечественникам всемерной возможности работы на съемке фильма “Орленок”» (Там же).

[183] *Унковский В.* Русский Париж. Фигуранты // Руль. 1931. 17 июня.

[184] Городок был основан золотоискателями в 1887 г. и в 1903 г. насчитывал всего 700 жителей. В 1911 г. здесь открылась первая киностудия, а четверть века спустя бывшее местечко Голливуд стало кварталом Лос-Анджелеса: «В нем 130 тысяч киностудийцев, 33 банка, 15 общественных школ, 18 частных; 35 церквей различных вероисповеданий. Магазины напоминают Пятое авеню в Нью-Йорке» (*<Б/п.>* Холливуд // Последние новости. 1928. 23 ноября; То же в: Новое русское слово. 1928. 2 декабря).

[185] Extras in Hollywood // New York Times. 1924. 13 January. As quoted in: The New York Times Encyclopedia of film. 1896–1928. Ed. by Gene Brown. New York, 1984. N/p. Ср.: «Количество устроенных на работу мизерно по сравнению с тем, сколько каждый год приезжает в Лос Анжелес в надежде устроиться <...>. Городское самоуправление за последний год даже стало бить тревогу — искатели счастья обычно приезжают туда без гроша в кармане, увеличивают количество безработных и ложатся бременем на общественную благотворительность. Оно изыскивает все возможные средства, чтобы прекратить этот беспрерывный поток людей, грозящий городу большим бедствием. Оно сносится со студиями, компаниями, осведомляя всех едущих, что здесь работу достать труднее, чем в каком-либо городе Америки» (*Алл Н. <Дворжицкий Н.>* По стране Колумба // Новое русское слово. 1927. 27 октября).

[186] *<Б/п.>* В Холливуде // Последние новости. 1927. 19 июля.

[187] *<Б/п.>* «Звезды» и фигуранты // Возрождение. 1930. 16 мая.

[188] См.: Новая заря. 1930. 22 ноября.

[189] Заработки статистов были постоянной темой обсуждения голливудцев и нередко провоцировали социальные конфликты на киностудиях. Летом 1927 г. очередная стачка киноработников закончилась общим «режимом экономии», от которого пострадали прежде всего статисты: «Обычно цена на “экстру” начиналась с семи с полтиною в день и кончалась 50 долларами. По пяти долларов платили исключительно “черни”, которую поставляли специальные агенты из гущи мексиканцев, наших молокан и части еврейской публики. Теперь “экстра” получает максимум пят-

надцать и минимум три доллара в день <...>. Конным платили от $ 10 до $ 25. Теперь они получают семь с полтиной. Бороться с этим снижением "экстра" не может. При таких условиях приходится брать сколько дают и быть довольным даже и семью с полтиной... даже и пятью долларами» (*Бернардо <Рафайлович Б.>* В Холливуде // Новое русское слово. 1927. 29 августа).

190 *Курц Ст.* За кулисами американской кинематографии // Экран. 1924. № 4. Ср.: *Isaac F.* Working in a Hollywod Mob // New York Times. 1929. 13 January. As quoted in: The New York Times Encyclopedia of film. 1929–1936 / Ed. by Gene Brown. New York, 1984. N/p.

191 Ср. с дневниковой записью свежеиспеченного русского голливудца: «Все "экстра" делятся на большое количество разных категорий. Каждого вновь прибывшего регистрируют и записывают в карточку с обозначением имени, адреса, телефона, продолжительности стажа, возраста, роста, веса, цвета волос, а также того, что он умеет делать. На основании этих данных бюро определяет "тип". "Типы" делятся на следующие: лысые, акробаты, лакеи, бородатые, старики, комики, молодые люди с хорошими манерами, толстяки, конькобежцы, калеки и т.д.» (*Бертенсон С.* В Холливуде с В.И. Немировичем-Данченко (1926–1927) / Сост. К. Аренский. Монтерей; Мюнхен, 1964. С. 153. Далее — *Бертенсон,* с указанием стр.).

192 *<Б/п.>* Чудеса Холливуда. Статисты // Последние новости. 1927. 27 ноября. Ср.: *Пизани Ф.* В стране кино (Воспоминания о Лос Анжелесе). М.; Л., 1926. С. 29.

193 *Полонский И.* У врат кинорая (Письмо из Холливуда) // Эхо. 1927. 30 ноября. Один из колоритных церберов описан в рассказе русского голливудца: «Фигура у Пантелеймона Петровича, как у Юпитера, да и лик интересный. Сперва-наперво бородища, безусловно, до пояса и, конечно, рыжая, как огонь. Разумеется, левого глаза тоже нет — еще в Орловской губернии мальчишки из рогатки выхлестнули». После неудачной попытки стать «типажом» он был поставлен швейцаром у ворот студии: «Так и стоит теперь Пантелеймон Петрович Собаков у ворот и не пущает народность, которая в артисты наниматься лезет» (*Ю. Сато <Сатовский-Ржевский Ю.>* Рассказ о том, как российский мужичок попал в артисты // Русская жизнь (Сан-Франциско). 1927. 1 июля).

194 См.: *Масаинов А.* Мистика и проза Холливуда // Новое русское слово. 1926. 22 августа.

195 *Матич О.* Русские в Голливуде / Голливуд о России // Новое литературное обозрение (М.). 2002. № 54. С. 404 (далее — *Матич,* с указанием стр.).

196 *А. Светлокамнев <Лихтенштейн А.>* Русские в американском кино // Новое русское слово. 1935. 15 апреля.

197 *Пизани Ф.* Указ. соч. С. 39–42.

198 Об особенностях этого интереса и его отличиях от европейской моды см.: *Bulgakowa O.* The «Russian Vogue» in Europe and Hollywood: The transformation of Russian stereotypes through the 1920s // The Russian review. 2005. Vol. 64. № 2.

199 *<Б/п.>* Русские в Холливуде // Последние новости. 1931. 5 июня. Колоритный штрих: в 1929 г. для массовых сцен картины «Песня пламени», в которых приняли участие и сотни русских статистов, гримеры изготовили свыше четырех тысяч накладных бород. См.: Мир и искусство. 1930. № 7.

200 Ср.: «Лос Анжелес — удивительнейший город в мире. Здесь вы можете встретить и русских молокан, проживающих в Калифорнии десятки лет и не научившихся до сих пор говорить по-английски; и обширную колонию еврейских выходцев, покинувших Россию после тысяча девятьсот пятого года, упивающихся поныне критическими статьями Чернышевского, цитирующих за вечерним чаем Белинского и читающих с подъемом сатирические стихи Добролюбова; и украинцев, ежегодно ставящих на шатких подмостках любительского театра неизменную "Наталку-Полтавку", и целую галерею людей старой России, переселившихся в разные эпохи на берега Тихого океана и сохранивших удивительным образом до наших дней архаический облик иных времен» (*<Бр<одский Б.>* Русские в Холливуде // Руль. 1931. 5 мая). По другому описанию, это были духоборы, «которые живут совершенно обособленно, занимая 25 кварталов. Одноэтажные, на манер изб дома, грязные улицы — совсем русский заштатный городок. Одеваются духоборы в жилетки поверх кумачовых рубах. Повсюду русская речь. Английский язык знает только молодое поколение. Есть и украинская колония, торгующая всем, начиная от бубликов и соленых огурцов и кончая малороссийской колбасой» (*<Б/п.>* Русские в Лос Анжелесе // Последние новости. 1931. 12 июня). Описание этой колонии см. также в: *Н. Алл <Дворжицкий Н.>* По стране Колумба // Новое русское слово. 1927. 27 октября. К концу 1930-х гг. члены этой эмигрантской коло-

нии начали адаптироваться к американским нормам: «Часть молокан работает в картинах, особенно когда нужны настоящие бородатые русские типы для "атмосферы", но этих, соглашающихся работать в "пикчурс" <фильмах>, не так много. Большинство считает, что "сниматься на карточку" — один из величайших смертных грехов» (*Волошин А.* «Уездный город Холливуд» // Новое русское слово. 1937. 22 июля).

201 Ср.: «В Лос Анжелесе, огромном городе, частью которого является Холливуд, две русских колонии. Одну составляют старые довоенные эмигранты... вторую — дала революция. <...> Новая эмиграция живет в Холливуде, так как вся она так или иначе причастна к кинопромышленности. Состав самый пестрый» (*<Б/п.>* Русские в Лос Анжелесе // Последние новости. 1931. 12 июня).

202 *Н. Алл <Дворжицкий Н.>* По стране Колумба // Новое русское слово. 1927. 27 октября. Эта картина стала экранным дебютом бывшей студентки ленинградского кинотехникума Алисы Розенбаум, будущей Эйн Рэнд. По приезде в Америку она случайно познакомилась с постановщиком С. Де Миллем, и тот пригласил ее участвовать в картине статисткой, а затем поручал более ответственную работу на студии. См.: *Ayn Rand.* Russian writings on Hollywood / Ed. by M.S. Berliner. Ayn Rand Institute Press, 1999. P. 10–11; *Mayhew R.* Ayn Rand and song of Russia. Communism and anti-communism in 1940s Hollywood. Lanham; Toronto; Oxford, 2005. P. 75. См. также: *Розенбаум А.* Голливуд: Американский киногород. М.; Л., 1926. Ср.: *Мур <Мурашко> Л.* Столица Киноландии. М., 1928.

203 *<Б/п.>* Голливуд «по-Вертински» (Интервью с А.Н. Вертинским). Цит. по: *Вертинский А.* Указ. соч. С. 546. Развернутое описание русского Голливуда см.: Там же. С. 260–267.

204 В частном письме он более откровенно описал свой опыт: «В студиях я изображал "народ, рыцарей и дворян"; когда процветали "немые" фильмы — играл "быты", то есть маленькие роли и даже роли среднего размера, получая до 200 долларов в неделю, и жил припеваючи. Потом, когда немой заговорил — пришлось положить зубы на полку, так как требовали отсутствия акцента, а я говорю по-английски с полтавским произношением» (Письмо А.А. Волошина И.Д. Сургучеву от 13 декабря 1936 г.; Голливуд — Париж) (BAR. Ilya Surguchev collection. Box 2).

205 Ср.: «Более всего в Киноландии ценится актер, умеющий хорошо носить фрак. <...> Человек, умеющий хорошо носить фрак, является представителем бога кино, его верховным жрецом, предметом обожания шикарных женщин и высшим судьею в вопросах светскости и элегантности» (*Серна Р.Г., де ла.* Киноландия. Л., 1927. С. 107).

206 *Волошин.* С. 40–41.

207 *Баженова Т.* Русский Лос Анжелос // Новая заря. 1940. 5 января. См. также: *<Б/п.>* Сколько дней в году работают «экстра» // Там же. 1930. 22 ноября.

208 *Бернардо <Рафайлович Б.>* Стоит ли ехать в Холливуд // Новое русское слово. 1927. 1 июня. Восемь лет спустя голливудских статистов наблюдал советский визитер, и его впечатления полностью совпали с процитированным. См.: *Нильсен В.* У ворот кинофабрики // Известия. 1935. 8 сентября.

209 Руль. 1928. 6 ноября.

210 *Любич Э.* Голливуд, каким я его вижу // Молва (Харбин). 1928. 1 апреля.

211 *Волошин.* С. 27–29.

212 См.: Последние новости. 1924. 25 мая, 4 июня, 18 июня.

213 Открытка М. Ганшафт родителям от 18 августа 1926; Голливуд — Салтыковка, Московская область (Архив Р.Я.).

214 Открытка М. Ганшафт родителям от 2 октября 1926; Голливуд — Салтыковка, Московская область (Там же).

215 См.: Последние новости. 1930. 29 августа.

216 Последние новости. 1938. 6 мая.

217 *И. П<олонский>.* Армия, в которой каждый солдат мечтает стать генералом // Новое русское слово. 1927. 7 августа. Автор — журналист, сотрудник пресс-службы компании «МГМ», весной 1930 г. был назначен руководителем ее международного отдела (См.: Новая заря. 1930. 3 марта).

218 *К-ин.* Холливудские экстра. Исследование психологическое // Там же. 1929. 29 марта. Ср.: *Жорж Парис.* Один день перед камерой // Там же. 23 апреля.

219 *Нерадов Я.* Вести из Холливуда // Новое русское слово. 1931. 9 декабря.

220 К 1934 г. в Голливуде и окрестностях проживало 950 русских, там работали рестораны «Двуглавый орел», «Русский медведь» и «Московская гостиница», работал книжный магазин, а также киноклуб «Фильмарт-театр», расположенный на знаменитом бульваре Сансет (См.: *Day.* P. 2–3).

221 Последние новости. 1928. 22 января. В апреле того же года православный храм Иконы Божьей Матери «Взыскание погибших», построенный по проекту известного киноархитектора Александра Толубова, был освящен. Деньги на храмовый иконостас пожертвовал М.И. Вавич (См.: *Матич.* С. 420). О роли церкви в жизни русских голливудцев см.: *Day.* P. 52–63.

222 См.: Новое русское слово. 1928. 19 февраля.

223 См.: <*Б/п.*> В Холливуде // Последние новости. 1928. 22 июня.

224 *Day.* P. 40–41. Об этом см. также: *Baxter J.* The Hollywood exiles. London, 1976. P. 133–139.

225 Ibid. P. 2–3.

226 Ibid. P. 102. Колоритные подробности жизни и труда русских статистов в Голливуде см. в: *Матич.*

227 Бывший генерал-майор Кубанского казачьего войска Вячеслав Дмитриевич Савицкий приехал в США весной 1926 г. во главе группы конников-джигитов. Через некоторое время он осел в Голливуде, эпизодически работал статистом и консультантом «русских» постановок, работал в ресторане «Москва» на бульваре Сансет и т. п. См. о нем: *Солодухин Г.* Жизнь и судьба одного казака // Джигитовка казаков по белу свету. М., 2006 (по указателю).

228 Экранный псевдоним Сергея Утемова. Семнадцатилетним юношей из глухого сибирского села он был мобилизован в колчаковскую армию, а затем эвакуировался с ее остатками в Харбин. Там он увлекся балетом и музыкой, одновременно готовясь к переезду в Америку. В июле 1923 г. Утемов приехал в Сиэттл, пробовал себя в разных профессиях, пока наконец не добрался до Голливуда. По случайности его судьба в кино сложилась удачно и подтвердила ходячий стереотип: начав рядовым статистом массовки на съемках картины «Сын шейха», он обратил на себя внимание продюсеров сходством с Рудольфом Валентино и с этого времени стал постоянным дублером кинозвезды. Завязав впоследствии дружеские связи с другими видными героями голливудского экрана, Утемов выдвинулся в актеры вспомогательного состава и оставил свое имя в истории кино (см.: <*Б/п.*> Кинокарьера русского // Новая заря. 1930. 24 мая). Схожим образом сложилась и актерская карьера Григория Ге (см.: Там же. 4 октября).

229 *Кольцова Л.* Продавцы прошлого // Кольцова Л. Полотняная жизнь. М.; Л., 1929. С. 2–30, 32.

230 См.: <*Б/п.*> Русские в Холливуде // Последние новости. 1927. 18 декабря. Американские журналисты, по-видимому, искренне считали всех царских офицеров русской знатью. Один из них сообщил читателям, что из двух с половиной тысяч русских аристократов, бежавших после революции за границу, полторы тысячи осели в Голливуде. По его словам, самые именитые среди них — генералы Александр Иконников и Федор Лодыженский, майор Николай Коновалов, лейтенанты Георгий Благой, Георгий Полонский, Николай Вехер, Александр Волошин и др. (см.: Among the extras. War veterans, Russian expatriates, Authors furnish atmosphere // New York Times. 1932. 20 March. As quoted in: The New York Times Encyclopedia of film. 1896–1928. Ed. by Gene Brown. New York, 1984. N/p). По современным подсчетам, после 1917 г. Россию покинуло около 140 тысяч представителей аристократии (см.: *Andreyev C., Savický I.* Op. cit. P. XI).

231 Ср.: «Во время постановки русских картин за сохранением русского быта следит в последнее время непременно чистокровный россиянин. В студии Ласки эту роль выполняет полковник Давыдов, у “Метро-Голдвин” — генерал Лодыженский, у “Уорнер Бразерс” — г. Плешков. Надо отдать им должное, они много делают для русской колонии, особенно в области предоставления русским возможности заработать в студиях как “экстра”. <...> Все русские режиссеры, технические директора первым долгом старались привлечь к кинематографической сцене возможно большее количество русских сил. Они этим убивали двух зайцев — давали работу нашим соотечественникам и, самое главное, находили в толпе русских “экстра” молодые таланты для кино» (*Бернардо <Рафайлович Б.>* Русские в Холливуде // Новое русское слово. 1926. 31 августа. См. также: <*Б/п.*> Русские в столице «Великого Немого» // Возрождение. 1928. 11 июня.

232 Из интервью режиссера: «В фильме этой участвовало много русских. <...> Я и другие режиссеры, слывущие в Холливуде за друзей русских, отдавали им работу при всякой возможности» (Новое русское слово. 1930. 16 мая).

233 *Волошин А.* За кулисами фабрики иллюзий // Там же. 1937. 7 ноября.

234 *<Б/п.>* Спец в погонах // Кино (газ.). (М.). 1926. № 44 (30 октября).

235 *Матич.* С. 416. См. биографию Лодыженского в: *Day.* P. 20–22.

236 Несмотря на то что Лодыженский был видным общественным деятелем русской колонии Голливуда, возглавляя в разные годы церковный комитет и общественный Русский комитет (см.: Новая заря. 1929. 10 сентября), его репутация была далеко не безукоризненной, как это выяснилось при розыске наследства Михаила Вавича (см.: Новое русское слово. 1931. 16 июля).

237 Там же. 1926. 31 августа.

238 См.: Последние новости. 1927. 18 декабря. Ср. с признанием другого консультанта — Ильи Толстого, участвовавшего в голливудской экранизации романа своего отца «Воскресение»: «Он старается, где может, говорить об этих искажениях и думает, что кое-что в этом направлении удается сделать» (*<Б/п.>* И.Л. Толстой в редакции «Нового русского слова» // Новое русское слово. 1926. 18 августа).

239 См.: *Матич.* С. 406; *Brownlow K.* Behind the mask of innocence... P. 550.

240 Новое русское слово. 1927. 9 декабря. Ср. с идеологическим кредо Лодыженского: «О России нельзя сказать ничего <определенного>. Продолжаться так, как сейчас, это не может, и мы все поражаемся тому, как долго большевики остаются у власти. Там нет свободы. Есть одна причина, по которой они не удержатся: они разрушают религию, а люди не могут жить без веры. <Там> преследуются все вероисповедания, кроме еврейского. Они любят евреев» (*Day.* P. 22).

241 *Потехин П.* Как «генерал» Лодыженский изображает великого князя (Письмо в редакцию) // Новое русское слово. 1929. 23 октября. При этом бывший «лейб-гвардеец» и в самом деле не был лишен актерского дарования. После съемок одной из эмоциональных сцен фильма «Шанхай» режиссер заметил: «Вы прекрасный актер, генерал. Ваши слезы придают сцене искренность». — «Это не сценические слезы, — ответил Лодыженский, — а слезы воспоминаний о далеком прошлом, которое теперь мне, как и многим русским эмигрантам, приходится переживать перед кинематографической камерой» (Новое русское слово. 1935. 14 июля).

242 См.: *Матич.* С. 411–416. При этом исследовательница полагает, что «точно восстановить реакцию русской публики за давностью лет невозможно» (Там же. С. 414).

243 *Крымский В.* Русский Холливуд на экране // Новое русское слово. 1928. 24 января. «Часть действия происходит в Нью-Йорке, в русском ресторане с русскими вейтерами <официантами>» (*<Б/п.>* Русская картина Эм. Яннингса // Там же. 22 января). Во французском прокате герой фильма был переименован в генерала Брутилова: «Крутят сцену. Брутилов играет вдохновенно. Все довольны. Конец. Но Брутилов продолжает. Игра переходит в припадок, который обрывается разрывом сердца. Андреев покрывает труп русским знаменем» (*<Б/п.>* «Сумерки славы» // Последние новости. 1928. 18 мая). Ср.: *Е. Ш<евченко>.* Кинотеатр // За свободу! 1928. 22 ноября; а также с советской оценкой: *Кольцова Л.* Указ. соч. С. 30–31.

244 Jannings and «Extras» // New York Times. 1927. 6 November. As quoted in: The New York Times Encyclopedia of film. 1896–1928 / Ed. by G. Brown. New York, 1984. N/p. Здесь же укажем, что своеобразной «репликой в кулису» к фильму фон Штернберга была короткометражная экспериментальная лента Робера Флори «Жизнь и смерть голливудского статиста № 9413», вышедшая на экран в том же году.

245 Письмо Яннингса // Руль. 1928. 28 июля. Перепечатка этого текста из немецкого еженедельника сопровождалась редакционным уточнением, что партнер Яннигса действительно похож на бывшего петербургского генерал-губернатора Д.Ф. Трепова, но тот скончался еще в 1906 г.

246 Широкую огласку, например, получил скандал вокруг 200 русских статистов, которых некие дельцы пообещали устроить на съемки и взяли за это с каждого денежный залог. После этого аферисты скрылись (См.: *Канаков Ю.* Кинематографическая афера // Новое русское слово. 1926. 22 апреля).

247 *Югс <Сатовский-Ржевский Ю.>* Русские в Холливуде // Гун-Бао: Общественная газета. 1928. 13 мая.

248 *<Б/п.>* Трагедия русских холливудцев: Говорящий кино оставил без работы армию статистов // Рупор. 1929. 8 сентября.

249 *<Б/п.>* Русские в Холливуде // Руль. 1930. 12 июня.

250 *Бр<одский Б.>* За кулисами Холливуда // Там же. 1931. 5 мая.

251 *Львов Л.* «Счастливый» Холливуд // Новое русское слово. 1930. 1 ноября.

252 *<Б/п.>* Русские в Холливуде // Последние новости. 1931. 4 сентября.

[253] *Светлокамнев А.* <*Лихтенштейн А.*> Русские в американском кино // Новое русское слово. 1935. 15 апреля.

[254] *Баженова Т.* Русский Лос Анжелос // Новая заря. 1940. 5 января.

[255] *А.С.* <*Волошин А.*> Гранки холливудской жизни // Новая заря. 1936. 29 августа.

[256] *Волошин А.* Холливуд и его «невозможности» // Новое русское слово. 1937. 17 сентября.

[257] *Штерн М.* «Русский день» в студиях «Парамаунта» в Астории // Там же. 1934. 27 июня. См. также: <*Б/п.*> Русский день в студии Парамаунта // Последние новости. 1934. 13 июля; <*Б/п.*> Русский переполох в Парамаунте // Возрождение. 1934. 20 июля.

[258] *Алехин А.* На съемке русской картины // Новое русское слово. 1934. 14 сентября.

[259] Там же.

[260] Там же. 1935. 12 мая.

[261] *Анненков Ю.* Указ. соч. Об участии русских в этой кинопостановке см. также: *Ширяев Б.* Ди-пи в Италии. Записки продавца кукол. СПб., 2007. С. 70.

«АМАЛЬГАМА ДВУХ ЧУЖДЫХ ДРУГ ДРУГУ СТИХИЙ»...

[1] *Leyda.* P. 117.

[2] См., например: *Albera F.* Albatros: Des Russes à Paris 1919–1929. Paris, 1995 (далее — *Albera,* с указанием стр.); Cinegraphie 10. Silent Garbo. Cineasti Russi in Europa / Russian Filmmakers in Europe. Katalog zum Festival «Il Cinema Ritrovato». Bologna, 1997.

[3] Цит. по: *Borger L.* From Moscow to Montreuil: The Russian emigres in Paris 1920–1929 // Griffithiana. 1989. № 35/36. P. 30. Укажем, что некоторое время В. Майер заведовал отделом печати компании «Сине-Франс-Фильм» (см.: Иллюстрированная Россия. 1924. № 5).

[4] См.: *Шъ.* Париж — центр русского искусства (Беседа с А.К. Боровским) // Сегодня. 1925. 16 октября.

[5] См.: *Brownlow K.* Napoleon: Abel Gance's classic film. New York, 1983. P. 546–564 (далее — *Brownlow,* с указанием стр.).

[6] Цит. по: *Brownlow.* P. 48.

[7] См.: Ibid. Ср.: «В "Сине-Франс" много русских. Почти все русские. И кого только нет среди них! Бывшие кадровые офицеры, уже сделавшие карьеру кинематографического артиста, бывшие адвокаты, генералы, куплетисты, балетные танцоры... Их около двухсот человек, подчиненных резкому и властному свистку режиссера. А свисток этот требует большой, напряженной, упорной работы от всех, начиная с последнего служащего и кончая баловнями Великого Немого» (*Наблюдатель* <*Филиппов А.*> За кулисами русского кинематографа // Русское время. 1925. 24 июня; перепеч. в: Новое русское слово. 1925. 26 июля). См. также: *Миславский В.* Истерзанные души: Жизнь и фильмы Дмитрия Харитонова. Харьков, 2007. С. 51–52.

[8] См.: Русская газета. 1924. 16 мая; Иллюстрированная Россия. 1924. № 3; Экран. 1924. № 3. Ср.: *G<aston> P<helip>.* Autour du «Napoleon» de Gance. Comment ce grand film sera réaliser // Cinématographie Française (Paris). 1924. № 288.

[9] Филиппов Александр Иванович — журналист, литератор, издатель киевской и столичной печати (см.: Сегодня. 1928. 15 декабря); в эмиграции издавал франкоязычный журнал «L'Economiste slave» (1920–1921), редактировал «Русскую газету» и газету «Русское время» (1923–1928), журнал «Театр и жизнь» (1928–1933, совм. с А. Ефимовским); позднее служил администратором балета де Базиля. Красочное описание «Русской газеты» и ее ведущих сотрудников оставил парижский репортер Стефан Лозан, а перевод его очерка, помещенного в газете «Матэн», был воспроизведен в филипповском издании (см.: Русская газета. 1925. 18 января). Фрагменты этого текста без указания источника процитированы в: *Куприна К.* Куприн — мой отец. М., 1979. С. 151–152.

[10] См.: Кинотворчество. Театр. 1924. № 4.

[11] В апреле того же года Туржанский и Кованько покинули о-во «Альбатрос» и заключили контракт с совладельцем «Сине-Франс-Фильм» Г. Рабиновичем (см.: Экран. 1924. № 2; Кинотворчество. Театр. 1924. № 4). См. также репортаж со съемочной площадки фильма: *Наблюдатель* <*Филиппов А.*> Съемка «Очарованного принца» // Русская газета. 1924. 25 июля.

[12] Русская газета. 1924. 22 июня. Имеется в виду фильм «Дама в маске», поставленный Туржанским зимой 1924 г., перед уходом из «Альбатроса».

[13] Подробнее об этом и, в частности, о влиянии эстетики дягилевских «Русских сезонов» на формирование французского киностиля 1920-х гг. см. в: *Albera.* P. 19–29.

[14] См., например: *E.E.* Le Prince Charmant // Cinea-Ciné (Paris). 1925. № 28 (1 Janvier).

[15] Русская газета. 1925. 3 февраля.

[16] *B.C.* «Милый принц» // Последние новости. 1925. 11 февраля.

[17] *Г. Г<ессен>.* «Der galante Prinz» // Руль. 1925. 27 марта. Ср.: Кинотворчество. 1925. № 10–12; *А. В<ершховский>.* «Прелестный принц» // Иллюстрированная Россия. 1925. № 13. См. также: Там же. № 28. Примечательно, что в советской оценке картины педалировался лишь «классовый смысл» ее названия: «Туржанский ставит "Очаровательного князя" <так!>» (Киножурнал АРК. 1925. № 2).

[18] Кованько Наталья Ивановна — дочь офицера Черноморского флота, уроженка Ялты и ее достопримечательность — «маленькая Ундина»: «Будучи девочкой-подростком, уже тогда маленькая Наташа поражала окружающих своей необычайной красотой. Особенно замечательны были глаза и волосы совершенно особого зеленовато-золотистого отлива» (*<Б/п.>* Наталья Кованько // Русское слово (Харбин). 1929. 10 февраля). Летом 1917 г. она дебютировала в постановках, снятых московскими киноэкспедициями на крымской натуре (А. Дранков, Н. Козловский и С. Юрьев, акц. о-во «Биофильм»), а в следующем году сыграла ведущие роли в постановках В. Туржанского, тогда же став его второй женой. Летом 1920 г. супруги эвакуировались из Крыма в Грецию, оттуда перебрались в Италию, а затем переехали в Париж, где присоединились к предприятию И. Ермольева, перейдя в дальнейшем в о-во «Альбатрос». Ср.: «Появление Н.И. Кованько в фильмах "Сказки тысячи и одной ночи", "Денщик", "Песнь торжествующей любви", "Прелестный принц" и др. выдвинуло артистку в первые ряды и утвердило за ней заслуженное званье звезды и русской красавицы» (*<Б/п.>* К отъезду Кованько и Туржанского в Америку // Русское время. 1926. 6 марта). По мнению того же Куприна, в третьей из названных картин актриса «совершенно в своей роли, от начала до конца очаровательна, трогательна и как-то по-детски проста и мила» (*Али-Хан <Куприн А.>* Театр и музыка // Русская газета. 1923. 17 сентября). В августе 1926 г., приехав с мужем в Голливуд по контракту с компанией «МГМ», актриса так и «не нашла применения для своей скульптурной красоты» (*<Б/п.>* Меркнущие звезды киносцены // Рупор. 1929. 19 октября). В октябре 1928 г. Кованько и Туржанский вернулись в Европу, где актриса до 1935 г. без прежнего успеха выступала в постановках мужа. Ср.: «Заметно увядает Кованько. Еще так недавно она была премирована как красивейшая женщина мира. Однако в жизни впечатления потрясающе красивой она не производит» (*<Б/п.>* Берлинский Холливуд (письмо из Берлина) // Русское слово (Харбин). 1929. 3 марта).

[19] *Куприн А.* «Прелестный принц» // Русская газета. 1925. 22 февраля. Впоследствии писатель посвятил экрану статьи «Синема» (1928), «Великий Немой» (1929), напечатав их в других изданиях Филиппова.

[20] Из письма А.И. Куприна Б.А. Лазаревскому (октябрь 1925 г.). Цит. по: Русская Прага, Русская Ницца, Русский Париж. Из дневника Бориса Лазаревского (33 письма Михаила Арцыбашева, Ивана Бунина, Александра Куприна, Ильи Сургучева и др.) / Публ. С. Шумихина // Диаспора: Новые материалы. Вып. 1. Париж; СПб., 2001. С. 708. Ср.: «Филиппов — иуда... Нарыв на эмигрантской журналистике этот Филиппов» (запись в дневнике Б. Лазаревского от 26 ноября 1925 г. Цит. по: Там же. С. 710).

[21] Жена сценариста, профессиональная танцовщица.

[22] Из письма В.В. Шульгина А.И. Филиппову от 30 мая 1925 г.; Белград — Париж (ГАРФ. Ф. 5974. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 21–22).

[23] Из письма А.И. Филиппова В.В. Шульгину от 18 июля 1925 г.; Париж — Белград (ГАРФ. Там же. Ед. хр. 195. Л. 57). Проблема авторских прав сценаристов широко дискутировалась во французских кинокругах с начала 1924 г. Ср.: «Этот вопрос имеет большое принципиальное значение, но, кроме того, разрешение его в положительном смысле будет иметь большие, чисто практические результаты, главным образом, в деле привлечения к работе в кино новых писателей, в которых так нуждается сейчас это молодое искусство, переходящее из юношеского в зрелый возраст» (*<Б/п.>* Имена автора и режиссера // Кинотворчество. Театр. 1924. № 3). Принципиальная важность этого вопроса для русских кинодраматургов была особо отмечена в газетной рецензии: *Куприн А.* «Прелестный принц» // Русская газета. 1925. 22 февраля.

24 «La jungle du cinéma» (1921) — книга теоретика и практика кино Луи Деллюка, пользовавшаяся большой популярностью во Франции и в Европе. См. рус. перевод: *Деллюк Л.* В дебрях кинематографии. М.; Л., 1924.

25 Обозреватель газеты «Фигаро», например, отрицательно отозвался о проекте Ганса: «Эта постановка даст лишний повод говорить и обвинять Францию в милитаризме» (Русское время. 1925. 17 октября).

26 Одним из финансовых участников постановки был юрист, журналист и коллекционер Аркадий Руманов, в конце концов потерявший в этом предприятии немалые средства (см.: *Руманов Д.* Мой отец. Воспоминания об Аркадии Вениаминовиче Руманове // Взор (Самара). 2000. № 4; *Руманов Д., Яковлева Е.* Автографы поэтов русского Зарубежья из частного парижского собрания // Зарубежная Россия 1917—1939. Сб. 3. СПб., 2002 (то же: http://www.inrusem.spb.ru/book_0001-3-62.htm).

27 Первое сообщение о переговорах режиссера с актером появилось еще в начале мая (см.: Кинотворчество. Театр. 1924. № 4). Историк указывает, что И. Мозжухину активно протежировал В. Венгеров (см.: *Brownlow.* P. 58).

28 Ср.: «Из всех киноартистов Мозжухин, несмотря на свое “мужицкое” происхождение, — самый аристократичный. Аристократичность у него не деланая, а врожденная. Мозжухин — артист “Божьей милостью” <...>. Абель Ганс, приступая к постановке картины “Наполеон”, хотел поручить главную роль Мозжухину. Решение это вызвало у сотрудников Ганса недоумение. “Помилуйте, — говорили они режиссеру, — Мозжухин вовсе не похож на Наполеона!” — “Может быть, — ответил Ганс, — но зато у него есть вот это”. И Ганс обвел пальцем вокруг головы. Прав был Ганс. У Мозжухина действительно есть — “*вот это*”» (*Штерн М.* Иван Мозжухин (К демонстрированию картины “Михаил Строгов” в театре «Джо М. Конан») // Новое русское слово. 1926. 11 декабря. Выделено автором).

29 *<Б/п.>* Абель Ганс ставит «Наполеона» // Русская газета. 1924. 16 мая. В это время актер находился в Марселе, снимаясь в натурных эпизодах фильма «Лев Моголов».

30 Русская газета. 1924. 11 июня. Ганс вступил в переговоры с актером еще в апреле (см.: Кинотворчество. Театр. 1924. № 4), причем его заставляли спешить обстоятельства: «По окончании съемок картины < “Лев Моголов”> И.И. Мозжухин имеет право, согласно заключенному с “Альбатросом” контракту, прекратить свою службу в данной фирме. <...> Он имел уже с Абелем Гансом ряд длительных совещаний по поводу этой роли» (Экран. 1924. № 2). К началу июня вопрос считался практически решенным: «Абель Ганс занят постановкой “Наполеона” (по всей вероятности, с Мозжухиным в главной роли)» (*В. П<ознер>.* Кинематограф и история // Дни (Берлин). 1924. 29 июня). Сам актер, напротив, был весьма осторожен в комментариях об участии в картине (см.: *П. <Щербаков>.* У И.И. Мозжухина // Последние новости. 1924. 11 мая) и в конце концов отказался от предложения Ганса ради собственной постановки «Пират Гарри» — экранизации французского авантюрного романа, права на которую о-во «Альбатрос» приобрело зимой того года (см.: Кинотворчество. Театр. 1924. № 3). По каким-то причинам этот замысел остался неосуществленным (см.: Там же. 1924. № 5). Причины, заставившие актера отказаться от участия в «наполеоновской» эпопее, отчасти раскрываются в опубликованных письмах Ганса к Мозжухину (см.: Искусство кино. 1987. № 1), а также в неопубликованном письме последнего от 4 июля 1924 г., хранящемся в архиве режиссера (Bibliothèque Nationale Française. Arts du spectacle. «Napoléon». 4 Col 36/554). Формальным поводом прекращения переговоров Ганса с Мозжухиным исследователь считает непомерные финансовые запросы актера (см.: *Brownlow.* P. 65).

31 См.: *<Б/п.>* Абель Ганс ставит «Наполеона» // Русская газета. 1924. 16 мая. См. также: Кинотворчество. Театр. 1924. № 3.

32 Ср. с развернутым авторским описанием в: *Brownlow.* P. 36–37. В итоге режиссер расширил свой замысел до восьми серий: «I — Юность Бонапарта. II — Бонапарт и террор. III — Итальянская кампания. IV — Египетская кампания и 18 Брюмера. V — Солнце Аустерлица. VI — Отступление из России. VII — Ватерлоо. VIII — Святая Елена» (*Садуль.* Первый полутом. С. 150).

33 Русская газета. 1924. 1 июля; *Садуль.* Первый полутом. С. 151. Ср.: «Абель Ганс, знаменитый французский режиссер, поставивший за свою сравнительно короткую кинематографическую деятельность большое количество грандиозных картин, занят в настоящее время разработкой давно задуманного фильма, посвященного Наполеону. По режиссерскому замыслу, это должна быть громадная монументальная картина, состоящая из шести частей, по две тысячи метров каждая. Картина должна

дать полное жизнеописание великого корсиканца. Съемки будут производиться в соответствующих местах» (Экран. 1925. № 1). См. также расчеты инвестиционных долей: *Brownlow.* P. 44–45.

34 См.: Русская газета. 1924. 24 июля; Кинотворчество. Театр. 1924. № 6–7. Объясняя свой переход к Гансу, А. Волков, между прочим, решил уточнить один из эпизодов своей творческой биографии — участие в постановке фильма «Отец Сергий»: «Я действительно поставил несколько сцен в этой картине, но вся главная работа по постановке ее была выполнена режиссером Я.А. Протазановым, которому и принадлежит честь создания этой прекрасной картины» (*Волков А.* Письмо в редакцию // Русская газета. 1924. 27 июля).

35 <*Б/п.*> А.А. Волков в «Абель Ганс-Фильм» // Там же. 1924. 13 августа.

36 Исполнительный директор компании Абеля Ганса.

37 См.: <*Б/п.*> Освящение павильона Абеля Ганса // Русская газета. 1924. 6 августа. О съемках фильма Туржанского см. также: M. Tourjansky tourne «Prince Charmant» // Cinémagazine (Paris). 1924. № 40.

38 Экран. 1924. № 3.

39 <*Б/п.*> А.А. Волков в «Абель Ганс-Фильм» // Русская газета. 1924. 13 августа.

40 См.: *Brownlow.* P. 67.

41 В начале 1910-х годов «седьмым искусством» назвал кинематограф первый теоретик французского экрана Ричотто Канудо. См. об этом: *Аристарко Г.* История теорий кино. М., 1966. С. 15–21.

42 Историк особо выделяет в создании картины роль выдающегося кинотехника Семена Фельдмана. Благодаря его неистощимой и виртуозной изобретательности режиссеру удалось добиться многих, подчас фантастических визуальных решений и эффектов (см.: *Brownlow.* P. 52–53).

43 Речь Абеля Ганса к сотрудникам // Театр — Искусство — Экран (Париж). 1925. № 2 (январь).

44 Цит. по: *Brownlow.* P. 51.

45 Русская газета. 1925. 25 февраля.

46 «Статистов невозможно перечислить. В некоторых сценах одновременно участвовало по 1500 человек» (<*Б/п.*> «Наполеон» // Последние новости. 1927. 27 апреля).

47 *Солодухин Г.* Жизнь и судьба одного казака. Нью-Йорк, 1962. С. 83 (перепеч. в: Джигитовка казаков по белу свету. М., 2006).

48 Чтобы увлечь своим замыслом новых неквалифицированных исполнителей, Ганс написал для них специальное воззвание, в котором разъяснял их специфические обязанности (см.: *Brownlow.* P. 110–111).

49 *Унковский В.* Бийанкур // Руль. 1929. 12 декабря. См. также: Русский альманах / Под ред. В. Оболенского и Б. Сарача. Париж, 1931. С. 277–278.

50 См.: *Менегальдо Е.* Русские в Париже. 1919–1939. М., 2001. С. 153–155.

51 <*Б/п. — Филиппов А.?*> Ищут маленького Наполеона // Русская газета. 1925. 11 февраля.

52 *Чебышев Н.* В Париже // Новое время. 1926. 20 июня.

53 Русская газета. 1925. 17 февраля.

54 Ср.: «Был устроен конкурс на лучшее исполнение роли маленького Наполеона; победителем вышел русский мальчик, которому и поручена эта роль в фильме; его игра превзошла все ожидания, ему предсказывают большую кинематографическую карьеру» (Руль. 1925. 29 апреля); «Маленького Наполеона играет русский мальчик Руденко — и Абель Ганс нашел в нем не только отличного по внешности, но и настоящего, чуткого, хотя и юного актера» (*Словцов Р.* <*Калишевич Н.*> Как Абель Ганс видел Наполеона // Последние новости. 1927. 13 декабря).

55 В историю кино этот персонаж вошел под разными именами — Владимир, Николай и даже Сергей. См., например: *Arroy J.* Bonaparte à l'Ecole de Brienne // Cinémagazine. 1927. № 28; Ibid. 1926. № 31. К. Браунлоу уточнил, что настоящее имя юного актера — Николай, а для экрана он решил быть Владимиром. Ссылаясь на свидетельство младшей сестры, исследователь сообщает, что семья Руденко поселилась в Ницце еще до революции. В 1920-е гг. мать с детьми после развода с мужем переехала в Париж и служила сиделкой в больнице. Ее старший сын, будучи щуплым и невысоким подростком, с ранних лет мечтал стать киноартистом и урокам в школе предпочитал посещения киностудий (см.: *Brownlow.* P. 65). Дальнейшая его судьба неизвестна.

56 Во французской кинопрессе было опубликовано визуальное свидетельство: коллективная фотография участников двух съемочных групп (Cinémagazine. 1924. № 40).

[57] Это был Феликс Гульельми — внук корсиканского пастуха, спасшего жизнь семейству Бонапартов при их бегстве с острова в июне 1793 г. Благодаря Гансу он увлекся кинематографом и снялся в ряде эпизодов его картины, но дождаться выхода картины на экран 74-летнему дебютанту не довелось (см.: *Brownlow*. P. 90).

[58] Это была Сюзан Шарпантье, которую режиссер первоначально избрал на роль Виолин Флери, дочери героя Николая Колина. По возвращении с корсиканской натуры Ганс передумал и решил передать эту роль британской актрисе Мэйбл Поултон, однако по настоянию продюсеров вернулся к француженке. Впоследствии юная дебютантка стала популярной героиней европейского и американского экрана, известной под именем Аннабел (см.: *Brownlow*. P. 90–91).

[59] *Наблюдатель <Филиппов А.>* За кулисами русского кинематографа // Русское время. 1925. 24 июня. О съемках фильма см. также: Возрождение. 1925. 8 августа; *Словцов Р. <Калишевич Н.>* Парижский сезон начался // Последние новости. 1925. 21 ноября.

[60] *<Б/п. — Ефимовский Е.?>* А.И. Филиппов // Родина (Париж). 1925. 8 марта.

[61] См. об этом: *Phelip G.* Autour du film «Napoléon» // Cinématographie Française. 1925. № 358; Интервью с Н. Блохом о судьбе постановки Ганса после остановки съемок (Idem. Ciné-France-Film est toujours plein de vie // Ibid. № 359; *Harle P.A.* Propagande Française // Ibid. № 361 и др.

[62] Возрождение. 1926. 28 января.

[63] Этот случай засвидетельствован дочерью писателя. См.: *Куприна К.* Указ. соч. С. 136.

[64] Имеется в виду личный конфликт директора о-ва «Альбатрос» Н. Блоха с председателем совета директоров компании А. Каменкой, завершившийся тем, что первый перешел в о-во «Сине-Франс-Фильм», а другой в апреле стал одним из руководителей прокатной компании «Фильмс армор» (см.: Кинотворчество. Театр. 1924. № 4).

[65] РГАЛИ. Ф. 240. Оп. 2. Ед. хр. 32. Л. 1. Курсивом выделены места, подчеркнутые автором письма. Браунлоу считает, что своим приглашением актер был обязан А. Волкову (см.: *Brownlow.* P. 50).

[66] Экран. 1924. № 3.

[67] *Али-Хан <Куприн А.>* Памятная книжка // Русская газета. 1924. 3 июня. Откликаясь на премьеру фильма «Песнь торжествующей любви», писатель отметил: «Чрезвычайно хорош Н.Ф. Колин. Как много такта у этого замечательного артиста и какая у него амплитуда, от серьезного, даже трагического сплошь до смешного, до юмора, даже до буффонады. Вот, воистину, милостью Божьей артист. В нем много потерял Художественный театр, но еще больше приобрел кинематограф. Замечательно, что парижская публика его оценила уже давно, и его появление на экране всегда вызывает глубокое внимание» (*Али-Хан <Куприн А.>* Театр и музыка // Русская газета. 1923. 17 сентября). Другое русское издание Парижа сообщило об участии Колина в постановке «Наполеона» лишь через полгода (см.: Иллюстрированная Россия. 1924. № 9).

[68] Об участии Алданова в разработке сценария картины см.: Руль. 1925. 29 апреля.

[69] Будучи одним из учредителей о-ва «Сине-Франс-Фильм», Д. Харитонов вынужден был выйти из дела из-за невозможности выполнить свои финансовые обязательства. Столь же недолговечным было и его участие в работе прокатной конторы «Обелиск-Фильм» (см.: Русская газета. 1924. 16 мая). До конца 1920-х гг. кинопредприниматель неоднократно пытался вернуться во французское и германское производство, сумев на одно время поднять «на небывалую высоту фирму “Greenbaum-Film”» (*Ухтомский Н.* Русские лавры на кинофронте Германии // Рупор. 1929. 8 сентября). В дальнейшем он окончательно оставил кинематографическую деятельность и занимался делами русского артистического ресторана «Золотая рыбка» (открыт в августе 1924 г.) — излюбленного места встреч русских и французских кинематографистов. Ср.: «В русском кабаре лакеи стояли перед входом, за ними виднелоєь смеющееся лицо хозяина Харитонова. Заложив руки за спину, он говорил на своем французском языке: “шампань — табль, па шампань — па табль” со своим обычным добродушным хамством» (*Рейс Е.* Кожевников, кто вы? М., 2000. С. 54–55). Об эмигрантской биографии продюсера см.: *Миславский В.* Указ. соч.

[70] Письмо М.А. Алданова В.Я. Ирецкому от 21 июля 1924 г.; Париж — Берлин (РГАЛИ. Ф. 2227. Оп. 1. Ед. хр. 156). О кинематографических эпизодах творческой биографии писателя см.: *Янгиров Р.* Исторический кинематограф Марка Алданова // Искусство кино. 2000. № 5.

[71] См.: Возрождение. 1926. 5 июня; Новое русское слово. 1926. 17 августа.

72 См.: Руль. 1927. 8 октября.

73 Последние новости. 1928. 13 мая. Этот проект был отложен из-за дефицита средств и недостатка исторических материалов. После того как Алданов отошел от работы, новый вариант сценария был написан Норбертом Фальком и Константином Миклашевским, однако и он остался неосуществленным (см.: Там же. 1928. 9 октября).

74 См.: Возрождение. 1931. 8 мая.

75 В ноябре 1926 г., в период съемок «Наполеона», в парижской галерее Шарпантье была устроена выставка художника, на которой экспонировались эскизы к фильму «Наполеон» — «первые намеки на работу в области кинотеатра» (*Львов Л.* Художественные заметки. Александр Бенуа // Возрождение. 1926. 25 ноября). О работе художника в кино см. также: Nos decorateurs de Films Française. Alexandre Benois // Cinématographie Française. 1927. № 466.

76 Ср.: «Тяжелые материальные условия побудили художника к поездке в Париж почти на два года. Там им осуществлен целый ряд постановок в “Гранд-Опера” и других театрах <...> и огромное количество эскизов к фильме “Наполеон”» (*Аранович Д.* По мастерским художников. У Александра Бенуа // Вечерняя Москва. 1926. 30 сентября). Во время предшествовавшего визита на родину зимой 1924 г. художник рассказал репортеру о жизни и работе русских живописцев, живших в Париже. См.: <*Б/п.*> Искусство на Западе (Беседа с А.Н. Бенуа) // Последние новости (Л.). 1924. 3 марта.

77 Историк сообщает о том, что их было не менее 1200 (см.: *Brownlow.* P. 125).

78 Ср. с отзывом близкого друга и единомышленника художника — К. Сомова: «Вечером <...> ходили в синема смотреть 1-ю часть “Наполеона”, в которой в декорациях и костюмах участвовал А. Бенуа. Фильма очень растянутая, много скучного, для Наполеона (взрослого) выбран актер неважный и отдаленно на него похожий. Зато прелестен мальчик Руденко, изображающий Наполеона в детстве» (Константин Андреевич Сомов: Мир художника. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 344). Основываясь на этом отзыве, публикаторы сочли, что «фильм настолько не пользовался успехом, что его не окончили, и он оборвался на походе Наполеона в Италию» (Там же. С. 583).

79 Петр Николаевич Шильдкнехт с 1911 г. работал художником петербургского Театра музыкальной драмы; в 1920 г. вместе с А. Бенуа он оформил спектакль «Пиковая дама» в петроградской Госопере; в 1922–1925 гг. работал в разных театрах города (Театр коммуны, Театр музыкальной комедии и Малый театр). В 1925 г. он выехал в служебную командировку в Париж и в СССР больше не вернулся. В эмиграции художник преимущественно работал во французском и португальском кино. Материалы к творческой биографии художника были собраны Мстиславом Добужинским и хранятся ныне в: New York Public Library. Book & Manuscript department. Dobuzhinsky collection. Box 2.

80 А. Бенуа — о кино. Из бесед с акад<емиком> А. Бенуа // Кино (газ.). (Л). 1926. № 27 (6 июля). Ср. этот прогноз с мнением парижского обозревателя: *К<остров М.?>* «Мишель Строгов» // Последние новости. 1926. 2 июля.

81 *Бенуа А.* Кино во Франции // Красная панорама (Л.). 1926. № 36 (4 сентября). Выступления художника в советской печати были отмечены эмигрантской газетой (см.: Возрождение. 1926. 1 июля), но не вызвали обычных в таких случаях политических инвектив. Примечательно, что до конца 1920-х гг. он считался «советским художником». См.: *Воинов Вс.* Александр Бенуа. Наши художники за границей // Красная панорама (Л.). 1927. № 43 (21 октября).

82 *Прокофьев С.* Дневник. 1907–1933 (Часть вторая). Paris, 2002. С. 337.

83 См. об этом: *Эренбург И.* Новое французское кино // Советское кино (М.). 1926. № 4–5; Он же. Захват искусства // Советский экран. 1926. № 27. См. также: *Гехт С.* Киномолодежь Франции // Кино (газ.). (М.). 1926. № 24 (15 июня); *Соколов И.* Киноимпрессионизм // Там же. № 25 (22 июня). См. также: *Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург в 1924–1931 годы. Хроника жизни и творчества (в рукописях, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). СПб., 1993. С. 146, 150. Об увлечении писателя кинематографом см. также: *Янгиров Р.* Юрий Анненков и Илья Эренбург: Биографии и репутации // In memoriam: Сборник памяти Владимира Аллоя. СПб.; Париж, 2005. С. 339.

84 Михаил Ильич Фельдман — брат С. Фельдмана, администратор «Сине-Франс-Фильм»; до того работал в обществе «Альбатрос» и в парижском филиале концерна «УФА» — «А.С.Е». Письмо К.М. Миклашев-

ского В.Э. Мейерхольду от 25 мая 1926 г.; цит. по нашей публикации: «За революционным фронтом я плетусь в обозе 2-го разряда...» Из писем К.М. Миклашевского к деятелям театра (1914–1941) // Минувшее-20. С. 416–417.

85 *Садуль.* Первый полутом. С. 150. Нежелание вступать в деловые отношения с германскими коллегами было общим для французских кинематографистов в первой половине 1920-х гг. и неоднократно обсуждалось в прессе. См., например: *<Б/п.>* Говорят, что... // Кинотворчество. Театр. 1924. № 4.

86 *Словцов Р. <Калишевич Н.>* Парижский сезон начался // Сегодня. 1925. 18 октября.

87 *Петрушка <Миклашевский К.?>* Письма из Парижа // Жизнь искусства. 1925. № 7 (17 февраля).

88 См.: *Brownlow K.* The Parade's gone by... Berkeley; Los Angeles, 1969. P. 547–548; *Brownlow.* P. 42–43. Исследователь отмечает, что в мемуарных рассказах режиссера его творческое воображение нередко подменяло реальные события (*Brownlow.* P. 175).

89 *Danilowicz C., de.* Projets de M. W.Wengeroff // Cinemagazine. 1924. № 41. Об этом же еще в мае оповестил французскую прессу доверенный представитель А. Ганса — Э. де Берсанкур. См.: *Brownlow.* P. 44.

90 См.: Руль. 1925. 28 апреля.

91 Этот расчет во многом оправдался: фильм Ганса с большим успехом прошел по германским экранам: «На первом представлении в присутствии <премьер-министра> Штреземана были встречены аплодисментами слова Наполеона о его желании создать “одну единую европейскую республику без границ”. <В зале> гремела “Марсельеза”» (Последние новости. 1927. 20 октября).

92 Пьер Бонарди — писатель, приятель Ганса и администратор его киноэкспедиции на Корсику.

93 Руль. 1924. 11 июня.

94 См.: Там же. 10 августа. Об этом уникальном сооружении см.: *Анощенко Н.* Штаакенский гигант // Кинофронт (М.). 1926. № 1 (апрель); *<Б/п.>* Холливуд под стеклом // Новое русское слово. 1928. 17 июня.

95 См.: The New York University. The Tamiment library. Jay Leyda's collection. Box 9. folder Russia / Soviet film history notes 1965, 1968, 1972); см. также: *Гардин.* С. 53, 73–74, 76.

96 См.: Dictionnaire du cinema / Sous la direction de J.-L.Passek. Paris, 1995. P. 2247.

97 С началом Первой мировой войны А. Волков был вновь призван на военную службу, был тяжело контужен во время боев в Восточной Пруссии и после этого демобилизован.

98 Об этой характерной особенности русской кинопоэтики см.: *Цивьян Ю.* Введение: Несколько предварительных замечаний по поводу русского кино // Великий Кинемо. С. 8–9.

99 Распространенное мнение, что в 1918 г. ермольевское предприятие в полном составе покинуло Москву, не соответствует действительности — вплоть до национализации осенью 1919 г. оно продолжало работать в Москве под маркой производственного кооператива «Слон-фильм» и занималось съемками картин по заказам советского Кинокомитета. Ср.: Русское Зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический словарь. М., 1997. С. 152–153.

100 См.: Последние новости. 1920. 22 июня.

101 См.: Там же. 28 апреля; *Арлазоров М.* Протазанов. М., 1973. С. 81.

102 См.: Время. 1920. 17 мая. Зарубежные исследователи полагают, что труппа Ермольева прибыла во Францию летом 1920 г. См.: *Borger L.* Op. cit. P. 28; *Thompson K.* The Ermolieff Group in Paris: Exile, Impressionism, Internationalism // Griffithiana. 1989. № 35/36. P. 51. Первое сообщение о приезде И. Мозжухина в Париж относится к началу июня 1920 г. (см.: Время. 1920. 7 июня). Первоначально в ермольевской труппе не было Н. Кованько, В. Туржанского и Н. Колина, которые присоединились к ней уже в Париже. Они добирались в Европу своими путями: Колин бежал из советской России летом 1920 г.; а осенью — через Минск и Варшаву — попал в Берлин и лишь в начале следующего года перебрался в Париж.

103 См.: Там же. 1920. 14 июня.

104 Жизнь и искусство. Альманах искусства (Константинополь). 1921. 6 февраля; Русское эхо. 1920. 20 марта.

105 См.: Время. 1920. 14 июня.

106 Эта сделка была совершена еще в начале мая (см.: Там же. 11 мая).

107 См.: *Волгин А.* <*Волконский А.*> На съемках «Шехерезады». Из жизни русского кино за границей // Новое русское слово. 1928. 10 июня).

108 См.: <*Б/п. — Морской А.*> Наши интервью <интервью с А.Б. Каменкой> // Кинотворчество. 1923. № 1.

109 Британский историк считает Волкова вторым режиссером и ассистентом Ганса — наряду с другими временными сотрудниками Анри Андреани, Пьером Дани, Анри Крауссом, Анатолием Литваком, Марио Нальпа и Вячеславом Туржанским (см.: *Brownlow.* P. 256). Между тем эмигрантские источники определяли место Волкова в съемочной группе по-иному. Ср.: «В настоящее время он является правой рукой Абеля Ганса в его работе над грандиозным фильмом о Наполеоне и, кроме того, ему поручено общее наблюдение за фильмами общества "Абель Ганс-Фильм", где он теперь работает» (Театр — Искусство — Экран. 1925. № 2). См. также: Кинотворчество. 1924. № 5.

110 Кинотворчество. Театр. 1924. № 6–7. Сценарные разработки французского режиссера вызвали одобрительный комментарий и советского специалиста: «В этих заранее определенных, математически рассчитанных зрительных ударах чувствуется огромная уверенность мастера, и у Абеля Ганса бездна находок, которые можно применять как бесспорные приемы» (*Шутко К.* Как нужно делать хорошие картины // Советский экран. 1927. № 39).

111 Кинотворчество. Театр. 1924. № 6–7.

112 Неопределенный юридический статус российских беженцев ставил их в неравное правовое положение с натурализованными гражданами Франции, и это существенно ограничивало их юридические права. Подробнее об этом см.: *Ипполитов С., Недбаевский В., Руденцова Ю.* Три столицы изгнания: Константинополь. Берлин. Париж. Центры зарубежной России 1920–1930-х гг. М., 1999. С. 127–136.

113 Известно, например, об участии юриста в издательских делах З.И. Гржебина. См. об этом: *Янгиров Р.* Из истории русской зарубежной печати и книгоиздательства 1920-х годов (По новым материалам) // Диаспора: Новые материалы. Вып. 6. Париж; СПб., 2004.

114 См. об этом: *Гуль Р.* Я унес Россию. Т. 2: Россия во Франции. Нью-Йорк, 1984. С. 164–188; *Серков А.* Русское масонство. 1731–2000: Энциклопедический справочник. М., 2001. С. 191–192.

115 Киноадминистратор фирмы А. Ганса.

116 ГАРФ. Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 6.

117 Там же. Л. 38.

118 Рудольф Беккер — юрист, исполнительный директор общества «ВеСти», до революции живший в России.

119 ГАРФ. Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 7–14.

120 Там же. Л. 39.

121 Там же. Л. 5.

122 Там же. Л. 41.

123 Правильно: Комеровский Леонид Францевич — административный сотрудник парижских кинопредприятий.

124 Административный сотрудник компании А. Ганса.

125 Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 42 и об. (машинописная копия).

126 Там же. Л. 44.

127 Там же. Л. 45.

128 Ср.: «Съемки на Корсике велись камерой с пневматическим мотором, укрепленной на крупе скачущей лошади. В Бриенне он <режиссер> помещал кинокамеру на груди человека, играющего в снежки. Он прятал миниатюрные аппараты "Септ", вмещавшие всего семь метров пленки, в камерах для футбольных мячей и швырял их как ядра. Символизируя бег времени, он раскачивал камеру, как маятник часов» (*Ляховский Б.* Встречи в Париже // Жизнь в кино: Ветераны о себе и своих товарищах. Вып. 2. М., 1979. С. 95).

129 ГАРФ. Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 15–20.

130 См.: *Brownlow.* P. 54, 57; *Coissac G.M.* Coulisses du cinéma pittoresque. Paris, 1929. P. 113–114.

131 В это время режиссер, вернувшийся в о-во «Альбатрос», заканчивал съемки фильма «Казанова».

132 ГАРФ. Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 1.

133 Ленотр Жорж — французский писатель и историк, член Французской академии, автор работ, посвященных Великой французской революции.

134 Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 6.

135 Там же. Л. 3.

136 На самом деле интерес Маргулиеса сильно запоздал: закрытый показ «Броненосца "Потемкин"» был устроен советским торгпредством для членов Французского киноклуба 13 ноября 1926 г. в зале «Артистик», куда «публика допускалась только по особым приглашениям». См. пригласительный билет на этот просмотр в архиве режиссера фильма (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1872). Просоветские активисты, заполнившие зал, попытались превратить показ в политическую демонстрацию, но эта попытка была пресечена полицией. В печатном сообщении подчеркивалось, что «фильма "Броненосец 'Потемкин' " произвела сильное впечатление и на незаинтересованную публику». Особо отмечалось, что в программу сеанса входила также «ленинская кинохроника» и фильм о шелковичных червях (*<Б/п.>* «Потемкин» в Париже // Последние новости. 1926. 16 ноября). О просмотре см. также: *И. Ф<омин>*. «Броненосец "Потемкин"» в Париже // Дни (Париж). 1926. 16 ноября; *Тарусский <Рышков> Е.* Калейдоскоп // Русское время. 1926. 21 ноября. См. также отзывы о картине французских зрителей (А. Барбюса, Ж.Р. Блока, А. Кавальканти, Ж. Дюлака и др.) в: *Пулайль А.* «Броненосец "Потемкин"» во Франции // Советский экран. 1927. № 28. Ср. также: *Муссинак Л.* «Бомба» от 13 ноября 1926 // Киноведческие записки. 2002. № 55. С. 126–127; Он же. «Броненосец "Потемкин"» (1926) // Муссинак Л. Избранное. М., 1981. С. 170–171. В целом фильм Эйзенштейна произвел сильное впечатление на многих эмигрантов, и прежде всего на профессионалов: «Нельзя не считаться с "Потемкиным" как с блестящей картиной, хоть, правда, по своим приемам и не совсем оригинальной: ведь этот темп, конечно, ведет свое начало от знаменитого "Колеса" Абеля Ганса» (*Ъ <Офросимов Ю.>* Русские в «УФА». Интервью с А. Волковым // Руль. 1927. 8 октября); «В политическом отношении советский кинематограф возбуждает во мне лишь отвращение, но русские актеры остались русскими актерами <...>. Кстати, эволюция русского кинематографа от пошлого и беспомощного подражания третьеразрядному роману к искусству началась еще задолго до революции. И Эйзенштейн, и Пудовкин учились не только у Гриффита и у Джеймса Крюзе, но и у мастеров прежней русской кинематографии — у Протазанова, у Чардынина, у меня» (*Фальк<овский М.>* Русское кино: Беседа с А.А. Волковым // Возрождение. 1928. 15 июня). Через несколько дней режиссер внес поправку в свои характеристики: «В напечатанной у вас беседе со мною допущено известное преувеличение. Вы заставили меня назвать себя учителем советских кинематографистов. Я подобного, насколько мне помнится, сказать не мог. Меня искренне поражает и потрясает громадный талант Эйзенштейна и Пудовкина, которые впитали в себя все западные технические влияния, претворили их в себе, много думали, много работали и создали изумительные зрительные симфонии. <...> Если уж говорить о влиянии кого-либо на Эйзенштейна, то в первую очередь придется назвать имя Абеля Ганса. В одном отношении, правда, Эйзенштейн связан с дореволюционным русским кинематографом: он знает все возможности актера и делает с ним что хочет... Соединение блестящей техники с настоящей актерской игрой — таков был всегда мой режиссерский идеал, и к этому идеалу, по-видимому, стремятся сейчас московские молодые работники кинематографии» (Возрождение. 1928. 19 июня). У других картина Эйзенштейна вызвала противоположные ассоциации: «Всякий ствол винтовки направляется в человека, залпы, лица в предсмертной тоске, кровь, дула пушек и сколько трупов (уже после немецкой цензуры, которая много вырезала)! Основная тема — убийство, воплощенное в кинематографическую сенсацию. Эта сенсация, повторяющаяся, длительная, сделана безусловно талантливо, как-то особенно напористо». При этом главным художественным элементом фильма этот зритель считал монтаж: «Дробя ее (картину), он, как из пулемета, стреляет по зрителю. <...> Своей манерой, как ни один другой режиссер, Эйзенштейн насилует зрителя. Не дает ему отдыха, искусственно владея вниманием, он злоупотребляет своим уменьем. Это утомляет. К концу кажется — притупляется, слабеет лента» (*Г. Г<ессен>*. «Броненосец "Потемкин"» // Руль. 1926. 5 мая). Нью-йоркский зритель оценил труд советского режиссера как «среднюю, полувидовую, полупоставленную картину, каких "Пате" выпускает два раза в месяц в течение последних пяти-семи лет». Отмечая «немалый талант постановщика», он указал лучшие эпизоды картины: одесскую лестницу, похороны Ваку-

линчука и др., прибавив к этому: «Но до гения, каким его хочет выставить "Амкино", Эйзенштейну так же далеко, как советской России до культурного государства». При этом рецензент назвал возможные источники творческих заимствований советского режиссера — «Веселая вдова» Эриха фон Штрогейма (марш солдат по лестнице), «Варьете» Эвальда А. Дюпона («имажинистский крупный план с пенсне учительницы на лестнице») и др. Одесская натура, снятая оператором Э. Тиссэ, была признана слабой из-за большой контрастности и внефокусности, а монтаж картины — «любительским». В целом фильм был оценен как посредственный: «Хлопали картине только сотрудники "Амкино" и те из зрителей, кому понравился хор матросов, сопровождавший своим пением демонстрацию картины» (Новое русское слово. 1927. 7 декабря).

137 ГАРФ. Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 154. Л. 2. О конфликте А. Волкова с А. Гансом см.: *Iangirov R.* Autour de Napoléon: L'emprunt russe // 1895. Revue de l'association de recherche sur l'histoire du cinéma (Paris). 2000. № 31. Abel Gance. Nouveaux regards (далее — 1895, с указанием стр.).

138 Мундвиллер (псевд. Мейер) Жозеф — французский оператор и режиссер, в 1908–1914 гг. работал в московском отделении «Пате». Сначала он был прикомандирован к императорскому двору в Петербурге для съемок официальной хроники и идеально подошел к этой роли: «Было одно условие: оператор должен был быть по национальности немцем, так как при дворе все — начиная с немки-императрицы — говорили по-немецки. <...> Я в то время жил в Эльзас-Лотарингии, и, хотя в моих жилах текла французская кровь, формально я был немцем. Мне пришлось лишь изменить фамилию Мундвиллера на Мейера» (*Копалин И.* На съемках Л.Н. Толстого: Беседа с Ж. Мейером // Из истории кино: Документы и материалы. Вып. 6. М., 1965. С. 133). После начала Первой мировой войны оператор вынужденно покинул Россию, дабы избежать интернирования как подданного враждебной державы.

139 См.: *<Б/п.>* «Наполеон» в суде // Последние новости. 1928. 23 декабря. Об этом см. также: *Brownlow.* P. 291. Одним из доводов истца, повлиявших на решение судей, был рассказ о том, как «на одной из съемок его сбил с ног несшийся в атаку кавалерийский эскадрон и конские копыта помяли его так, что два дня он лежал без сознания». Еще одним весомым аргументом в пользу оператора была уже известная нам речь Ганса к сотрудникам, зачитанная перед началом съемок. Об аффектированной патетичности режиссера, неразделимо сживавшегося со своими героями, существует свидетельство советского кинематографиста (см.: *Ляховский Б.* Указ. соч. С. 95–96).

140 Возобновление съемок было отмечено новым производственным инцидентом: во время павильонных съемок осады Тулона рядом с Гансом и его ассистентом Георгием Лампеном (он же исполнил в картине эпизодическую роль Жозефа Бонапарта) внезапно разорвалась лампа юпитера. Оба кинематографиста получили сильные ожоги, но, по счастливой случайности, все обошлось без серьезных увечий. См.: Abel Gance victime d'un accident // Mon Ciné (Paris). 1926. № 215; *Brownlow.* P. 107–108.

141 Интервью Вячеслава Туржанского Кэвину Браунлоу // Киноведческие записки. 1989. № 3. С. 96.

142 См.: Последние новости. 1926. 4 июля.

143 Там же. 22 июля. Укажем, что эти эпизоды картины были отмечены такими уникальными техническими новациями, как съемки с камер, помещенных в летающие мячи, имитировавшие пушечные ядра, кружение аппаратов вместе с танцующими парами и др.

144 См.: Последние новости. 1926. 1 августа.

145 См.: Руль. 1927. 14 октября. Другие технические подробности постановки см. в: *M<ichel> G<oreloff>.* Quand on tournait Napoléon // Cinea-Ciné. 1927. № 96.

146 Русское время. 1926. 1 августа.

147 См.: Последние новости. 1926. 8, 15 сентября.

148 См.: Там же. 10 ноября, 5 декабря.

149 См.: *И. Ф<омин>.* Кино // Там же. 1927. 15 февраля; *Arroy J.* Une nuit à «Paname» avec Françis Carco et ses personages // Cinémagazine. 1927. № 7.

150 *<Б/п.>* «Панам» // Последние новости. 1927. 2, 4 апреля.

151 См.: Nos interviews. On a recommencé «Paname» // Cinématographie Française. 1927. № 458.

152 См.: *J. de M.* Ce que nous dit M. Malikoff // Cinémagazine. 1927. № 38.

153 См.: Последние новости. 1928. 17, 22 февраля.

154 *<Б/п.>* «Панам» // Там же. 12 января.

155 См.: *Brownlow.* P. 99–100.

156 См.: *Ibid.* P. 100.

157 См.: Société Générale de Films. Société Anonyme au Capital de 1.025.000 francs. Siège Social: 36 — Avenue Hoche — 36 Paris. Statuts. [Paris,] 1926. P. 3 (article 2).

158 Директором последней из указанных компаний был С.С. Шифрин.

159 Розенталь Леонард Михайлович — уроженец г. Грозного (по другим сведениям — Владикавказа), сын торговца средней руки; в 1887 г. после нескольких лет учебы в местном реальном училище родители отправили его в Париж для обучения ремеслу часового мастера. Проучившись некоторое время в коммерческом училище, он занялся торговлей антиквариатом, а через некоторое время — драгоценными камнями. К началу XX в. «Леонард Розенталь сделался довольно известен во Франции, но не в часовом деле, а на ювелирном поприще» (*Прут И.* Неподдающийся. О многих других и кое-что о себе. М., 2000. С. 21): к 1907 г. он сумел перевести центр мировой торговли жемчугом из Лондона в Париж и стал ее монополистом (см.: *Познер С.* Евреи Парижа. Леонард Розенталь // Народная газета (Пряшев). 1925. 11 ноября). В эмигрантских кругах Розенталь был известен как щедрый меценат, помогавший нуждающимся русским ученым, литераторам и артистам: «Никто не знает, сколько миллионов Леонард Розенталь тратит теперь в год на разные благотворительные цели, как помогает он русским, сколько получили от него французские лаборатории и другие научные учреждения» (*Седых А.* Русские, которыми гордится Франция // Последние новости. 1930. 14 сентября). Ср. с отзывом К. Бальмонта (1922): «Он совсем не похож на банального богача. Он простой, милый, умный и приветливый человек» (Письма К.Д. Бальмонта к Дагмар Шаховской / Публ. Ж. Шерона // Звезда (СПб.). 1997. № 8. С. 165–166). См. о нем также: *<Б/п.>* Фонд Леонарда Розенталя // Там же. 1927. 29 января; Week-end в Болшево, или Еще раз «вольные»: Письма академика В.И. Вернадского / Публ. М. Сорокиной // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 23. М.; СПб., 1998. С. 321–324; *Сорокина М.* Аймек Гуарузим — Foundation Rosenthal // Евреи России — иммигранты Франции. Иерусалим; Париж; М., 2000. С. 47–69. К середине 1920-х гг. Розенталь был автором нескольких книг, вышедших по-русски и по-французски («Жизнь жемчуга», «Поэма делового человека. Дух дел. Размышления купца» и «Будем богаты»); в те же годы он заинтересовался кинематографом (его стипендиаткой была, например, известная французская кинематографистка Жермена Дюлак) и кинобизнесом, который вынужденно оставил после начала экономического кризиса в 1929 г. Об этом см. в нашей работе: *Янгиров Р.* В кадре и за кадром: Русские кинематографисты за рубежом // Диаспора: Новые материалы. Вып. 5. Париж; СПб., 2003. Спасаясь от нацистов, в 1942 г. семья Розенталя перебралась в Нью-Йорк.

160 Якубович Мара Владимировна — уроженка Риги; певица, актриса. По свидетельству младшей дочери, вскоре после революции пропал без вести ее муж Лев Клейн, и она с двухлетней дочерью Ольгой и няней попала на юг России. Крымская эвакуация была сопряжена для них «с опасностью, ужасом и приключениями. Ее едва не расстрелял какой-то военный отряд и в самый последний момент спас знакомый французский офицер, чем-то обязанный ей в прошлом. После многочисленных приключений человек по имени Гордеев <...> взял всех троих в Париж, где мама, обладавшая чудным контральто, пыталась работать в цыганском ансамбле. Кто-то рассказал ей о Леонарде и о том, что он помогает русским беженцам, и она стала искать встречи с ним. Это была любовь с первого взгляда, и с тех пор они не расставались. <...> После встречи с Леонардом мама, конечно, больше не работала. Все друзья и близкие звали его Лола. Я всегда восхищалась им. Он был энергичный, моложавый, забавный, незаурядный человек и любящий отец; именно он привил мне любовь к искусству» (из письма Р. Розенталь М. Сорокиной от 11 апреля 2000 г. Сообщено М. Сорокиной). Первая жена Розенталя дала ему согласие на развод лишь много лет спустя после начала романа с Марой, а их официальный брак был заключен в 1933 г.

161 См. протокол собрания акционеров «Сосьете Женераль де Фильмс» от 5 сентября 1928 г. (ГАРФ. Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 45).

162 Там же.

163 Как и в случае с Руденко, этот печатный источник приводит другие инициалы — В.М. Гринев.

164 К.-Т. Дрейер был приглашен в «Сосьете Женераль де Фильмс» еще в марте 1927 г. (см.: Последние новости. 1927. 7 апреля); контракт с ним был подписан в начале июня (ГАРФ. Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 45). Поначалу датский режиссер намеревался инсценировать гомеровскую «Одиссею» (см.:

Возрождение. 1928. 22 апреля), но, уступая пожеланиям руководителей предприятия, взялся за биографию Шекспира, тоже оставшуюся неосуществленной.

165 Там же. 1928. 12 июня. По сообщению советской газеты, еще до решения остаться на Западе художественный руководитель Еврейского камерного театра А. Грановский заключил контракт с «Сосьете Женераль де Фильмс» на постановку фильма «Маленький человек в большом городе» по сценарию И. Эренбурга с участием артистов своего театра (см.: *<Б/п.>* Грановский ставит фильму // Кино (газ.). (М.). 1928. № 25 (19 июня)). Съемки картины предполагалось провести в Париже, Берлине и Гамбурге, но по каким-то причинам они так и не начались. О производственных планах предприятия см. также: Последние новости. 1928. 16 июля.

166 См.: Continuera-t-on Napoléon? // Cinématographie Française. 1927. № 448; Возрождение. 1928. 12 июня. Ср.: «"Падение орла". Так Абель Ганс именует вторую часть своего "Наполеона", Наполеона Эльбы, Ста дней, Ватерлоо, Св. Елены» (Последние новости. 1927. 23 октября). Об этом см.: Там же. 1928. 17 сентября.

167 После отказа Ганса от съемок указанной картины «Сосьете Женераль де Фильмс» продало его сценарий «Падение орла» германскому режиссеру Лупу Пику, реализовавшему его в фильме «Наполеон на Святой Елене» (см.: ГАРФ. Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 40). См. рец. на фильм: *<Б/п.>* «Наполеон на о. Святой Елены» // Последние новости. 1930. 19 февраля.

168 См.: Там же. 1928. 9 августа, 17 ноября. Среди участников будущей постановки указывались П. Шильдкнехт и другие эмигранты.

169 Для американского проката была смонтирована 70-минутная версия картины с многочисленными купюрами и без полиэкрана, что существенно исказило авторский замысел. Заокеанский зритель принял «Наполеона» без особого восторга: кто-то нашел его интересным, но «плохо сыгранным» фильмом (Последние новости. 1929. 17 февраля), другие сочли картину «сделанной французми для французов» («Napoléon» // Variety (New-York). 1929. 23 January).

170 См.: ГАРФ. Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 42.

171 По расчетам Ганса, составленным в 1923 г., прокат картины в Европе должен был принести почти 26 миллионов франков, в США — 20 миллионов и около 30 миллионов — в остальном мире.

172 Средний бюджет французского фильма того времени редко превышал полмиллиона франков (см.: *Садуль.* Второй полутом. С. 292).

173 См.: ГАРФ. Ф. 6270. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 41.

174 Об истории фильма «Сентиментальный романс», поставленного С. Эйзенштейном и Г. Александровым на деньги Л. Розенталя, см: *Янгиров Р.* В кадре и за кадром: Русские кинематографисты за рубежом // Диаспора: Новые материалы. Вып. 5. Париж; СПб., 2003.

175 См. об этом: *Brownlow.* P. 157–160.

176 За этим последовало уточнение, что изготовлением макетов к фильму занимались А. Бенуа и П. Шильдкнехт, причем последний был автором 37 из 48 декорационных конструкций (см.: Дни (Париж). 1927. 8 апреля). О его работе в фильме см. также: Nos decorateurs de films français. Schild<k>necht // Cinématographie Française. 1927. № 468. Шильдкнехт был одним из немногих, кто проработал на постановке от начала до конца: «Декоратор Абеля Ганса П.Н. Шильдкнехт закончил большую декорацию "Церковь Сен-Рок", в которой будет снята на днях заключительная сцена "Наполеона"» (Последние новости. 1926. 8 сентября).

177 *И. Ф<омин>.* «Наполеон» // Дни (Париж). 1927. 6 апреля.

178 *Муссинак Л.* «Наполеон» (1927). Цит. по: Он же. Избранное. М., 1981. С. 164–166.

179 22 и 31 января 1927 в Париже прошла серия публичных лекций писателя: «Судьба Наполеона — укротитель хаоса (Наполеон и революция)», «Наполеон — злой или добрый? Учитель мужества» (см.: Звено (Париж). 1927. № 206 (9 января). Ср.: «В своих лекциях о Наполеоне Д.С. Мережковский задался целью обрисовать личность императора, дать новую его характеристику, а также истолковать его историческое дело» (*<Б/п.>* Д.С. Мережковский о Наполеоне // Там же. 1927. № 210 (6 февраля)). Эти выступления предваряли публикацию двухтомного романа о Наполеоне — человеке и исторической личности, полностью опубликованного в 1929 г. (см.: Литературная энциклопедия русского Зарубежья. 1918–1940: Книги. М., 2002. С. 345–346). При всей «интровертности» русского взгляда на французского императора писателя и кинорежиссера сближают выбор героя, эпичность авторского взгляда и схожесть апологетических приемов, а хроно-

логическое совпадение двух произведений наводит на предположение о каком-то, пусть опосредованном, влиянии художественной концепции Ганса на труд Мережковского, который едва ли пропустил случай посмотреть картину. Косвенно это предположение подтверждает рец.: *Лукаш И.* Мережковский. По поводу его книги «Наполеон» // Возрождение. 1929. 28 марта. Это сближение кажется тем более вероятным, что в 1929 г. кинематографист пригласил русского писателя консультировать свою постановку «Конец мира». Об этом см.: *Янгиров Р.* В кадре и за кадром: Русские кинематографисты во Франции. 1925–1930 // Диаспора: Новые материалы. Вып. 5. Париж; СПб., 2003. С. 237–242.

180 *Словцов Р. <Калишевич Н.>* Как Абель Ганс видел Наполеона // Последние новости. 1927. 13 декабря. Об идеологических коннотациях зрительского восприятия с современностью см.: *Brownlow.* P. 159–160. Примечательно, что еще на первой стадии съемок, во время экспедиции на Корсику в мае 1925 г., режиссер вынужден был печатно объяснить местным бонапартистам причины «чрезмерного» участия русских в своей постановке и гарантировать им полное отсутствие симпатий к большевизму у всех участников съемочной группы (см.: *Albera.* P. 77).

181 Ввиду необычайного успеха картина была повторена в зале «Гранд-Опера» на десяти сеансах (*Brownlow.* P. 161).

182 Рецензент американского издания тоже высоко оценил художественные достоинства полиэкрана, но указал, что эта техническая новация еще требует доработки (см.: *Kendrew.* «Napoléon» // Variety. 1927. 27 April).

183 Во время премьерного показа картины певец А. Кубицкий исполнил «Марсельезу» в сопровождении хора Национальной оперы, причем по указаниям режиссера его выступление было синхронизировано с изображением на экране (см.: *Brownlow.* P. 152).

184 *Волконский С.* «Наполеон» // Последние новости. 1927. 12 апреля. Ср. с советским отзывом: *Татарова А.* Французские анекдоты // Советский экран. 1927. № 21.

185 Очевидно, это была версия картины, в течение десяти недель начиная с ноября 1927 г. демонстрировавшаяся в парижском кинотеатре «Мариво» (см.: *Brownlow.* P. 286).

186 *Каренн Д.* «Наполеон» Абель Ганса // Возрождение. 1928. 17 января.

187 *М. К<остров>.* Фильмы недели // Там же. 1927. 20 ноября.

188 См.: Последние новости. 1928. 10 января.

189 *Ф<альковский М.?>.* Студио 28 // Возрождение. 1928. 24 февраля.

190 *Волконский С.* Русский экран // Последние новости. 1928. 3 марта.

191 *С. В<олконский>.* «Конец мира» // Там же. 1929. 1 ноября.

192 См.: *Brownlow.* P. 286.

193 *Г. Г<ессен>.* «Наполеон» // Руль. 1927. 14 октября, выделено нами. Ср. с: L'Allocution d'Albert Dieudonne. A propos de «Napoléon» à Berlin // Cinématographie Française. 1927. № 469.

194 Ср.: «Примерно раз в две недели они с Верой ходили в кино, предпочитая, как правило, дешевый кинематограф на углу дорогим кинодворцам в районе Гедехтнискирхе, в которых показывали только новые фильмы. Набоков очень любил комедию <...>. Ему очень нравились и некоторые серьезные фильмы, например “Страсти Жанны д'Арк” Дрейера, Рене Клер, лучшие образцы немецкой готики <...>. Когда Георгий Гессен стал писать для “Руля” рецензии на новые фильмы, он смог иногда приносить Набоковым свои контрамарки» (*Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. Биография. М., 2001. С. 424). См. также отзыв о Набокове-кинозрителе: *Гессен И.* Годы изгнания: Жизненный отчет. Париж, 1981. С. 105. Об этом же см.: *Янгиров Р.* «Чувство фильма». Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского Зарубежья 1920-х — 1930-х годов // Империя N: Набоков и наследники: Сб. статей. М., 2006.

195 Представление о черно-белой колористике немого кино — общее заблуждение современного зрителя. Ср.: «В истории кино практически не было периода, когда бы тем или иным образом не применялся цвет. Задолго до массового производства цветной пленки на экраны мира выпускались цветные фильмы. Фотографическим способам воспроизведения цвета предшествовала покадровая раскраска картин вручную. <...> Примерно с 1905 года она была механизирована. В специальных цехах при студиях фильмокопии довольно быстро раскрашивались при помощи трафаретов» (*Пустынская Л.* Из истории цветного кино. 1900–1950-е годы // Из истории кино: Документы и материалы. Вып. 11. М., 1985. С. 181). Позже, в 1920-е гг., для этого исполь-

зовалась панхроматическая пленка, дававшая иллюзию цвета на экране. О «кинематографии в естественных красках» см.: Практическое руководство по кинематографии / Сост. под общей ред. инж. М.Н. Алейникова и И.Н. Ермольева. М., 1916. С. 368–374; *Маурин Е.* Кинематограф в практической жизни. Пг., 1916. С. 244–246, 268–277. Самым распространенным способом устранения монохромности фильма было вирирование (окрашивание) эпизодов позитивной копии картины в определенные цвета, семантика которых определялась фильмовым действием (желтый — дневное время, синий — ночь, красный — пожар, бой, сепия — комнатные интерьеры и т.п.). Вирировались и фильмовые надписи. Ср.: «Наиболее приятен для глаз титр, напечатанный спокойной зеленой краской на черном фоне. Желтая краска действует раздражающе, особенно раздражают титры красные...» (*Гармс Р.* Философия фильма. Л., 1927. С. 103). Об этой практике см. также: Практическое руководство по кинематографии... С. 351–355; *Маурин Е.* Указ. соч. С. 244–246; *Анощенко Н.* Краткий курс кинематографии. Т. 2: Практика киноделa. М., 1927. С. 323–337; *Brownlow K.* The Parade's Gone by... Berkeley; Los Angeles, 1968. P. 290–294.

196 Резолюция председателя Совкино К. Шведчикова на докладной записке парижского представителя организации М. Гринфельда (РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 2. Ед. хр. 3).

197 *<Б/п.>* Скоро увидим // Кино (газ.). (М.). 1928. № 6 (7 февраля). На самом деле в Москву была прислана сокращенная версия фильма, потерявшая больше тысячи метров из пяти с половиной тысяч в оригинальной парижской версии (см.: *Brownlow.* P. 286; *Le Roy E.* Filmographie // 1895. 2000. № 31. P. 333).

198 *М. Ф<альковский>.* Новости кино // Возрождение. 1928. 19 мая.

199 *Ляховский Б.* Указ. соч. С. 97. О встречах советского наркома с А. Гансом см.: *Луначарская-Розенель Н.* Память сердца: Воспоминания. М., 1962. С. 470.

200 *<Б/п.>* В СССР приезжает крупнейший французский кинорежиссер // Вечерняя Москва. 1931. 9 мая.

201 Последние новости. 1931. 2 июня.

202 *<Б/п.>* Абель Ганс едет в Москву // Возрождение. 1931. 31 июля. См. также: Последние новости. 1931. 23 августа.

203 *<Б/п.>* Франко-советский обмен // Последние новости. 1932. 1, 15 января.

204 *<Б/п.>* А. Ганс и большевики // Там же. 18 марта. Об этом см. также: *Bosséno C-M., Tsikounas M.* Gance / Eisenstein, un imaginaire, deux espaces temps // 1895. 2000. № 31. P. 241.

205 *<Б/п.>* Абель Ганс о советском фильме // Возрождение. 1932. 22 апреля.

206 Там же. 8 января.

207 *<Б/п.>* Планы А. Ганса // Последние новости. 1932. 22 марта.

208 См.: *<Б/п.>* Абель Ганс // Там же. 1934. 23 февраля.

209 На самом деле в СССР режиссер не приезжал, а получал копии советских фильмов из берлинского отдела Инторгкино.

210 *Ф<альковский?>* «Планетарный» режиссер // Возрождение. 1932. 12 августа.

211 См.: Последние новости. 1934. 23 февраля.

212 *<Б/п.>* «Наполеон» говорит // Там же. 26 августа.

213 *Новус.* «Наполеон Бонапарт» // Там же. 1935. 10 мая.

214 Там же.

215 *Миркин-Гецевич Б.* Кинематограф и история // Последние новости. 1935. 7 июня.

216 См.: *Brownlow K.* Troisième restauration de Napoléon // 1895. 2000. № 31.

217 См.: *Гинзбург В.* Забытый гигант // Новое русское слово. 1981. 23 декабря.

ГОЛЛИВУДСКИЙ МИРАЖ ИВАНА МОЗЖУХИНА

1 *Штерн М.* Иван Мозжухин // Новое русское слово. 1926. 11 декабря.

2 *Хохлов Е.* Мозжухин — первый русский киноартист // Иллюстрированная Россия. 1939. № 6.

3 *<Б/п.>* Скончался Иван Мозжухин // Новое русское слово. 1939. 20 января.

4 См.: *Соболев Р.* Иван Мозжухин // Советский экран. 1974. № 9; *Якубович О.* Иван Мозжухин: Рассказ о первом русском киноактере. М., 1975; *Хренов Н.* Судьба Ивана Мозжухина // Из истории кино. Вып. 10. М., 1975; *Зоркая Н.* Иван Мозжухин, русский артист // Советский экран. 1986. № 8.

5 Синий журнал (Пг.). 1916. № 47.

6 Там же.

7 Натан и Софья Каплан не оставили никакого следа в истории русской кинематографии. Несомненно, заокеанская пресса пользовалась их автоаттестациями, именуя, например, американского гражданина Каплана «близким другом МХТ» и организатором кинопостановок с участием артистов театра, а его жену (российскую подданную) — хозяйкой нескольких крупных кинотеатров Москвы и Петрограда, переоборудовавшей в 1916 г. свои предприятия в военные лазареты и занявшейся благотворительностью в пользу русской армии. Проверить достоверность этих сведений не представляется возможным, однако известно, что после показов русской кинопрограммы в США в сезон 1916/17 гг. чета Капланов отправилась в Россию и вернулась в Америку через Сибирь и Дальний Восток поздней весной или в начале лета 1917 г., привезя новую партию — «более 50 негативов» — русских игровых фильмов.

8 Алла Назимова осталась в США по завершении гастролей театральной труппы Павла Орленева в 1905 г. См. о ней: *Литаврина М.* Американские сады Аллы Назимовой. М., 1995.

9 Анна Павлова гастролировала в США вместе с танцором Михаилом Мордкиным в 1910–1911 гг.

10 В том же 1916 г. Б.А. Бахметев был включен в состав специальной российской миссии по военным закупкам в США, а летом следующего года возглавил ее. В 1917–1922 гг. он представлял интересы Российской республики в США, а впоследствии перешел на положение эмигранта и много лет преподавал на инженерном факультете Колумбийского университета (Нью-Йорк). В феврале 1947 г. вместе с профессорами Михаилом Карповичем и Филипом Мозли Бахметев инициировал учреждение архива российской истории и эмиграции при отделе редких книг и рукописей университетской библиотеки, который ныне носит его имя.

11 National Press club release. Washington. D.C. 27 June 1917 (New York Public Library. Robinson Locke collection. Ser. 2. Clippings on film. Vol. 76). Здесь и далее отзывы американской прессы из указанной коллекции приводятся в нашем переводе.

12 Здесь и далее фамилии русских актеров воспроизводятся сообразно их американской транскрипции: Mozukin, Lesenko, Zovska, Nelska, Kolodna, Fetner и др.

13 Mozukin joins the russian flying corps // New York Mirror. 1917. 14 July.

14 Motion picture world (New York). 1917. 25 August.

15 Имеется в виду актриса Анастасия Фехтнер-Залаева, дружившая с Мозжухиным в московские годы. После эмиграции она жила близ Нью-Йорка и встречалась с ним в первые дни после его приезда в Америку.

16 The dramatic mirror (New York). 1917. September.

17 На самом деле в американский прокат вышло не более восьми фильмов из числа привезенных Капланами. Коммерческого успеха они не имели и вскоре сошли с экранов. После этого российская кинопродукция исчезла из американского проката до 1926 г. (см.: Spellbound in darkness. Readings in the history & criticism of the silent film / Comp. by G.-C. Pratt. Rochester, 1966. P. 115), хотя еще в 1922–1923 гг. жителям русской колонии Нью-Йорка эпизодически демонстрировались советские фильмы («Поликушка», «Страна солнцевеющая», «Комбриг Иванов» и др.).

18 Photo-Play Journal (New York). 1917. November.

19 *<Б/п — Чайковский Б.?>* Русские кинокартины в Америке // Кино-газета. 1918. № 8.

20 *<Б/п.>* Мозжухин в Америке // Там же. № 10. Специальный номер, посвященный И.И. Мозжухину.

21 Там же.

22 Обновленный образ Мозжухина сильно впечатлил его коллег на родине. См.: Наша анкета «Дитя карнавала» (Отзывы Б. Михина, Б. Чайковского, Ч. Сабинского, А. Левицкого, А. Разумного и А. Ивановского) // Кино-жизнь: Двухнедельное издание, посвященное кинематографии (М.). 1922. № 3.

23 По сообщению советского издания, американские продюсеры заинтересовались актером и он якобы подписал контракт с американо-германской фирмой «ЭФА», по которому он будет «надолго потерян для русской кинематографии» (Там же). Вскоре этот слух был опровергнут новым известием: «В ближайшее время из Парижа в Россию возвращается известный кинематографический деятель Ермольев с артистами Лисенко и Мозжухиным. Ермольев привезет с собою поставленную им в Париже инсценировку "Тысяча и одна ночь". Кроме того, будут доставлены разыгранные итальянскими артистами с участием Лисенко и Мозжухина и другие картины. Все работы

по съемкам этих картин производились в кинематографических павильонах и лабораториях французской фабрики "Пате", как известно, частично приобретенных Ермольевым» (Новости: Газета литературно-общественная (Пг.). 1922. 9 октября). Через несколько месяцев появилось сообщение, что Мозжухин и Лисенко подписали контракт с некоей «крупной» российской кинокомпанией и приедут на съемки в Крым уже в апреле текущего года (см.: Кино-жизнь. 1923. № 1).

24 См., например: *Michel G<oreloff>*. Un quart d'heure avec Mosjoukine // Ciné pour tous (Paris). 1926. № 7.

25 До середины 1920-х гг. Мозжухин не раз обсуждал с журналистами актерскую индивидуальность Д. Фэрбенкса. Его восхищение отразилось в описании первой встречи с голливудской знаменитостью: «Дуглас Фэрбенкс, его сотрудники и вся обстановка его студии произвели на меня неотразимо чарующее впечатление. Сам он — необыкновенно обаятельный человек. И потом — он не может ходить по дороге, проложенной для простых смертных; он прыгает через проволоки, бросает попадающие под руку предметы, ловит их, боксирует с вами. Все это делается не от рисовки или для демонстрации, а искренне, от избытка энергии, от простоты ощущений, от солнца, которым вправе гордиться красавица Калифорния» (*Мозжухин И.* Мое путешествие в Холливуд // Новое русское слово. 1927. 27 февраля. Подробнее об этом см.: Он же. Моя поездка в Америку // Иллюстрированная Россия. 1927. № 19). Судя по всему, русский артист не вызвал ответной симпатии у американца, и их общение не сложилось.

26 *Левинсон А.* «Счастливая смерть» — Путь Мозжухина // Последние новости. 1925. 25 апреля. Ср.: «Для чего он одновременно старается подражать Чаплину и Фэрбенксу? Сколотить одну роль из приемов столь разнородных артистов — дело нелегкое. <...> Мозжухин склеил свою роль из комической наивности Чаплина и простейших атлетических приемов Фэрбенкса. Но так как для выявления этих больших стилей он обладает лишь данными второстепнного драматического артиста, то из роли его получилась только "проходящая тень". Чем скорее она сойдет с наших советских экранов, тем лучше» (*Курс А.* «Проходящие тени» // Огонек (М.). 1926. № 45).

27 Мозжухин был большим поклонником американского режиссера. После просмотра картины «Сломанные побеги» он посвятил ее создателю восторженное стихотворение. См.: *Мозжухин И.* Китаец — Грифитцу // Кинотворчество. 1924. № 4.

28 *Деслав Е.<Славченко Е.>* «Покойный Матиас Паскаль» // Русское время. 1926. 9 февраля.

29 См., например: *Darthell B.* Ivan Mosjoukine // Journal de l'écran (Paris). 1925. № 9.

30 В архиве актера хранится недатированное приглашение на торжественный обед в советском посольстве в Париже (РГАЛИ. Ф. 2632. Оп. 1. Ед. хр. 241. Далее — РГАЛИ, с указанием ед. хр.).

31 *Ъ <Офросимов Ю.>* Беседа с И.И. Мозжухиным // Руль. 1927. 4 сентября. Ср. с советскими отзывами об актере: *Жемчужный В.* Кинотворчество... «по-эмигрантски» // Советское кино (М.). 1926. № 8; *Гарри А.* Мозжухин. М., 1926 (два издания).

32 Ср.: «У европейской кинематографии есть один большой враг, и это — кинематография американская — хищная и полная захватных тенденций. Мы признаем преимущества, отдаем должное силе американской кинематографии, несмотря на ее мещанство, не отказываем ей в талантливости, но считаем, что до тех пор, пока руководители ее не прекратят в отношении Европы свою колонизаторски-удушающую политику, необходимо ответить на нее установлением "осадного" положения. Необходима борьба, борьба за свободу, за право существования. А так как борьба такого порядка должна вестись единым фронтом, то для борьбы этой необходимо единение» (*<Б/п. — Лапинер А.>* 1925-й год // Экран. 1925. № 1).

33 Ср.: «Мозжухин сейчас является несомненно самой замечательной фигурой в европейском кинематографическом искусстве. Я не знаю равных ему по богатству ресурсов и среди американцев, которых мы видим на экране. Богатство мимики, необычайная пластичность и благородство, подлинная виртуозность чисто кинематографической техники, необычайно богатая фантазия и яркий темперамент — вот его основные качества» (*В. Цед<ербау>м.* «Пылающий костер» (из области кинематографии) // Руль. 1923. 6 июля). О европейской славе Мозжухина см.: *Зборовский Н.* Русская кинематографии во Франции // Экран. 1924. № 1.

34 См. первый анонс о фильме (весна 1925 г.): «Иван Мозжухин исполнит заглавную роль в фильме "Мишель Строгов" по роману Жюль Верна. Постановка В. Туржанского» (Театр (Париж). 1924 <1925>. № 1).

35 *<Б/п. — Морской А.>* Наши интервью: У И.И. Мозжухина // Кинотворчество. 1925. № 13.

36 Ср.: «Не то в 1912, не то в 1913 году я прочитал роман Жюль Верна "Мишель Строгов". Я плакал от радости — вот это судьба! Офицеру Строгову не приходилось ждать прихоти разбойников, чтобы проявить свою доблесть. Приказ свыше извлек его из безвестности, вся его жизнь была повиновением этому приказу, и он умирал в минуту торжества, ибо слава была его смертью; переворачивалась последняя страница книги, и за живым Мишелем захлопывалась дверь маленького склепа с золотым обрезом. Ни тени сомнения — его бытие было оправдано с первой минуты. Никаких случайностей — правда, он непрерывно перемещался в пространстве, но соображения государственной важности, мужество героя, бдительность врагов, природные условия данной местности, средства сообщения, десятки других факторов — все заранее известные — позволяли в любую минуту определить его местопребывание на карте. Ни единого намека на повторение — все менялось. Мишелю самому приходилось все время меняться, его предначертание указывало ему дорогу, у него была путеводная звезда. Три месяца спустя я перечитал роман с тем же восторгом; самого Мишеля я не любил, для меня он был слишком благонравен, но я завидовал его судьбе. Меня восхищал христианин, скрытый в нем, — мне им стать не дали. Самодержец всероссийский был Богом-отцом. На Мишеля, особым приказом извлеченного из небытия, как на всякую божью тварь, была возложена ответственная и неповторимая миссия. Он прошел по нашей юдоли скорби, отметая соблазны и преодолевая препятствия, вкусив мученичества и удостоившись помощи свыше! Он славил своего Создателя и, доведя дело до победного конца, вступил в бессмертие. Книга эта стала для меня отравой — выходит, на свете есть избранники? Высочайшая необходимость прокладывает им путь. Святость мне претила — в Мишеле Строгове она привлекла меня только потому, что прикинулась героизмом. Идея миссии висела в воздухе бестелесным призраком, который мне не удавалось облечь плотью, но от которого я не мог отделаться. <...> Если ты рискуешь жизнью из верноподданнических чувств, при чем здесь великодушие? <...> Мишель Строгов, ослепший, покрытый славными ранами, всего лишь выполнял свой долг. Я восхищался его мужеством и осуждал его смирение: выше этого храбреца было только небо, зачем же он клонил голову перед царем? Царю бы целовать землю под ногами Мишеля. Но не признав чьего-то превосходства над собой, от кого получить мандат на существование? Это противоречие загоняло меня в тупик» (*Сартр Ж.-П.* Слова. М., 1966. С. 100–101).

37 *Наблюдатель <Филиппов А.>* Отъезд труппы «Сине-Франс» // Русское время (Париж). 1925. 8 июля. В дальнейшем актер намеревался изложить свой творческий опыт в специальной книге «Когда я был Мишелем Строговым» для парижского издательства «Renaissance du livre», однако она осталась ненаписанной (см.: Звено (Париж). 1927. № 206 (9 января)). Ср. также с: *L'Interviewer.* Quelques minutes avec Michel Strogoff // Ciné pour tous. 1925. № 42.

38 См., например: *Eyre J.* Michel Strogoff // Mon Ciné (Paris). 1926. № 215; *Delibron J.* La présentation de «Michel Strogoff» // Cinémagazine (Paris). 1926. № 28; Michel Strogoff. Le scenario. L'Interprètation — La réalisation // Idem. 1926. № 33–34.

39 Возрождение. 1925. 3 июня.

40 *Наблюдатель <Филиппов А.>* Отъезд труппы «Сине-Франс» // Русское время. 1925. 8 июля.

41 Самый известный опыт инсценировки романа — драматическая феерия, не сходившая с подмостков парижского театра Шатле с 1910 г. См. ее описание русским эмигрантом А. Боровым: «Париж был и остается значительнейшим фактом моей биографии...» / Публ. С. Шумихина // Диаспора: Новые материалы. Вып. 6. Париж; СПб., 2004. С. 55–56.

42 Первая экранная версия романа была осуществлена в 1908 г., вторая — в 1910 г., а третья вышла на американские экраны в 1914 г. (в этой картине снялся украинский актер Даниил Макаренко, который в 1927 г. участвовал в мозжухинской картине в Голливуде). Сюжет романа сохранил аттрактивность и в звуковом кинематографе: в 1937 г. был выпущен фильм «Солдат и леди» (с участием русских актеров А. Тамирова и М. Визарова); в 1956 г. К. Галлон снял франко-германо-югославскую версию, и, наконец, в 1961 г. тот же Туржанский вновь вернулся к сюжету, поставив франко-итальянский фильм «Триумф Михаила Строгова». См. об этом: *Albera.* P. 80.

43 См.: *L'Interviewer.* Op. cit. См. также: *Epardaud E.* Michel Strogoff // Ciné pour tous. 1925. № 65.

44 См. об этом: *Наблюдатель <Филиппов А.>* За кулисами кинематографа // Русское время. 1925. 24 июня; Он же. Беседа с И.И. Мозжухиным // Там же. 10 ноября. Ср.: «Большая часть русской ко-

лонии Парижа перебывала за последние две недели в Ciné magic, 23, Av<enue> Motte Picquet на "Михаиле Строгове" с Мозжухиным. Установлено, что это синема вполне отвечает утонченному вкусу русской публики» (Последние новости. 1927. 1 апреля).

45 *Наблюдатель <Филиппов А.>* Боевое крещение «Михаила Строгова» // Русское время. 1926. 3 июля.

46 Там же.

47 *Альфа <Волконский А.?>* «Михаил Строгов» // Возрождение. 1926. 2 июля. В то же время русские американцы оценили фильм по-иному: «По своему типу картина — мелодрама французского типа. <...> Некоторые места картины слабы по сравнению с американскими...» (*Крымский В.* Мозжухин в картине «Михаил Строгов» // Новое русское слово. 1926. 8 декабря).

48 *Словцов Р. <Калишевич Н.>* Шедевр Мозжухина // Заря (Харбин). 1926. 25 июля. Лишенный возможности посмотреть экранный оригинал, советский зритель мог довольствоваться лишь политическим комментарием: «Эмигрировавшие из Советской России белогвардейские писатели, художники и артисты являют поистине поразительные перлы "свободного творчества", которым эмигрантская пресса, наряду с клеветническими, чудовищными вымыслами по адресу СССР, отводит на газетных столбцах обширное место. <...> Казалось бы, последнее должно процветать, освободившись от рисуемого чернейшими красками, невыносимого, по словам белогвардейских газет, советского режима. Казалось бы, все эти злобствующие беженцы, там, за рубежом, "на свободе", могли бы развернуть в полном объеме свои драгоценные многочисленные таланты... Но мы видим совершенно обратное. Мы видим явное, жалкое убожество мысли, бледную немочь когда-то довольно ярких талантов, бессильные потуги творчества, полнейшее вырождение, ничтожество... В области кинотворчества русские эмигранты — артисты и режиссеры проявляют себя не менее безнадежно, чтобы не сказать — резче. Так, И.И. Мозжухин и В.К. Туржанский не нашли ничего лучшего для киноинсценировки на предстоящий зимний сезон, как самый плохой из романов Жюль Верна — "Мишель Строгов". По содержанию это — пошлейшая мелодрама, по идеологии — хвалебный гимн монархизму. Роман поражает чудовищным незнанием и искажением русской жизни, русского быта. Герой — гвардейский офицер, преданный царю и сражающийся за него. Вот такие задания в искусстве ставят себе русские эмигранты — киноартисты!» (*<Б/п.>* Нищета белогвардейского творчества // Жизнь искусства (Л.). 1925. № 34 (25 августа). См. также: *Я.Н.* Юниверсал-Сити и русские фильмы: Письмо из Голливуда // Советский экран. 1927. № 46.

49 См.: *Ал. В-ръ.* У В.К. Туржанского: Перед отъездом в Америку // Возрождение. 1926. 14 марта.

50 В архиве актера хранится 10 писем И.В. Сержинского (11 января 1926 — 16 мая 1927), в которых обсуждаются детали этих переговоров. 31 марта 1926 г. Мозжухин заключил с ним договор о посредничестве при заключении голливудского контракта. Ср.: U<niversal> buys «Strogoff», engages its star Mosjoukine // Moving picture world. 1926. № 80. Тот же Сержинский посредничал и в переговорах Туржанского с «МГМ», но, не дождавшись обещанных комиссионых, в 1929 г. затеял гражданский иск против режиссера (см.: ГАРФ. Ф. 5986. Оп. 1. Ед. хр. 269). О нем см.: *Серков А.* Русское масонство. С. 743.

51 См.: РГАЛИ. Ед. хр. 238.

52 Русское время. 1926. 8 апреля. Мы полагаем, что автором этой заметки был Эжен Деслав (Евгений Славченко).

53 *Вершховский А.* Подарок Голливуду (Отъезд И. Мозжухина) // Русское время. 1926. 21 апреля.

54 Там же.

55 *Л<ер>и <Клопотовский В.>* Перед отъездом в Америку: Беседа с И.И. Мозжухиным // Возрождение. 1926. 15 июня.

56 Он же. И. Мозжухин уезжает в Америку // Сегодня вечером. 1926. 19 мая.

57 Там же.

58 Тогда же эмигрантская печать обратила внимание на то, что «французская кинопресса почти совершенно прекратила публикацию сведений и заметок о нем и о его киноработе», будто бы в отместку за отъезд Мозжухина в Америку (Русское время. 1926. 17 июня).

59 Это был автомобиль марки «Крайслер». В архиве актера хранится лицензия на право вождения автомобиля, выданная префектурой Парижа в 1925 г.

60 *<Б/п — Морской А.>* У И.И. Мозжухина // Кинотворчество. 1926. № 17.

61 *Пепе* <*Потемкин П.*> А.А. Волков о И. Мозжухине // Кинотворчество. 1926. № 18–19 (Специальный номер, посвященный Ивану Ильичу Мозжухину). Этот криптоним расшифрован нами на том основании, что Потемкин участвовал в съемках натурных эпизодов фильма «Казанова» в Венеции, сыграв эпизодическую роль начальника венецианской полиции де Гранди (см.: *Н.Ш.* Кинокулисы // Последние новости. 1927. 19 января). Участие в этой киноэкспедиции сыграло роковую роль в судьбе поэта: «...он принимал очень деятельное и, может быть, роковое для него участие в съемках нашумевшего в свое время фильма "Казанова". Поздней осенью 1926 года, вернувшись с венецианского карнавала, не по сезону ожившего на площади Святого Марка стараниями декораторов и костюмеров, в результате резкой перемены климата он — случай непредвиденный в Венеции — схватил зловредную "испанку". Организм его был настолько расшатан, что никакое медицинское вмешательство уже не могло помочь, и он скончался по приезде в Париж. И было ему от роду всего сорок один год...» (*Бахрах А.* По памяти, по записям-II // Новый журнал. 1993. Кн. 190–191. С. 333. Об этом см. также: О, Муза Русская, покинувшая дом...: Поэзия Русского Зарубежья из собрания А.В. Савина: Каталог. СПб., 1998. С. 162). После смерти поэта в павильонных досъемках фильма его дублировал администратор фирмы «Альбатрос» Виктор Святополк-Мирский (см.: *Н.Ш.* Кинокулисы // Последние новости. 1927. 19 января). Таким образом, интервью с А. Волковым было одним из последних выступлений поэта в печати. Подробнее об этом см. в нашей публикации: «"Eviva Casanova!" О венецианских очерках Петра Потемкина» (в печати). Прибавим, что к съемкам фильма был причастен целый ряд известных деятелей русского Парижа: в качестве статиста в нем дебютировал Сергей Эфрон, в эпизодах выступили писатели Антоний Воротников и Альберт Гермониус; историк и теоретик театра и кино Констатин Миклашевский был вторым режиссером и исполнителем эпизодических ролей инквизитора и австрийской дамы. См. об этом: «За революционным фронтом я плетусь в обозе 2-го разряда...» Из писем К.М. Миклашевского к деятелям театра // Минувшее-20. С. 421–422).

62 Последние новости. 1926. 7 ноября.

63 *Фомин Ив.* Иван Мозжухин (К отъезду в Америку) // Дни (Париж). 1926. 28 ноября.

64 Кинотворчество. 1926. № 18–19.

65 В ноябре 1922 г. журнал «Cinéma», выходивший с 1921 г., объединился с другим изданием — «Ciné pour tous» и под руководством Ж. Тедеско превратился в двухнедельник «Cinéma pour tous». Эти издания финансировались состоятельными эмигрантами, в частности Аркадием Румановым. См.: *Руманов Д., Яковлева Е.* Автографы поэтов Русского Зарубежья из частного парижского собрания // Зарубежная Россия 1917–1939. Сб. 3. СПб., 2002 (то же: http://www.inrusem.spb.ru/book_0001-3-62.html).

66 Кинотворчество. 1926. № 18–19.

67 См.: Последние новости. 1926. 9 ноября. Кабаре «Казанова» было открыто весной того же года (см.: Русское время. 1926. 28 апреля), а вскоре его филиалы открылись в Канне и Биаррице. Многие считали это предприятие русским: его пайщиками были состоятельные эмигранты, русские исполнители сформировали значительную долю художественных программ, русским был и обслуживающий персонал кабаре. Уже после выпуска одноименного фильма реклама кабаре была украшена портретом и факсимиле Мозжухина — Казановы, а сам актер стал его почетным гостем (см.: РГАЛИ. Ф. 2678. Оп. 1. Ед. хр. 39). За несколько дней до кончины Мозжухина в кабаре «Казанова» произошел большой пожар с человеческими жертвами, после чего оно закрылось навсегда (<*Б/п. — Седых А.*> Пожар в русском кабаре «Казанова» в Париже // Новое русское слово. 1939. 19 января).

68 Тедеско Жан — один из самых авторитетных деятелей кинематографического Парижа 1920-х гг.: основатель элитарного киноклуба «Вье коломбье», режиссер фильма «Маленькая продавщица спичек» (1928) и др., участник фильмов «Дитя карнавала» и «Дом тайн» (1921–1922) и др.

69 Эта реликвия хранится в архиве артиста (РГАЛИ. Ед. хр. 278).

70 См.: *В.А.* <*Волконский А.?*> «Кин» в театре «Вье коломбье» // Возрождение. 1926. 3 ноября. Аналогичная программа была показана в этом зале годом ранее. См.: Cinéma pour tous. 1925. № 29.

71 Последние новости. 1926. 7 декабря.

72 *Н.Ш.* Кинокулисы // Там же. 1927. 24 ноября, 3 декабря.

73 См.: Последние новости. 1927. 19 января. Дублировать знаменитостей этому актеру приходилось еще в России: в декабре 1913 г. он выступил двойником Макса Линдера; когда во время гастролей французский кинокомик не успевал на представления в Одессу, во избежание скандала Орлицкий, загримированный под Линдера, был снят оператором местной хроники. В тот же вечер приезд мнимого Линдера был показан на экранах города, хотя настоящий приехал в город лишь на следующий день (см.: Театральная газета (М.). 1913. № 13).

74 Осведомленному репортеру была известна примерно та же сумма гонорара — ежемесячные 7000 долларов в первый год работы с прибавкой 1200 долларов в случае продления контракта (см.: *Лери <Клопотовский В.>* И. Мозжухин уезжает в Америку // Сегодня вечером. 1926. 19 мая. Ср. с: *Хренов Н.* Указ. соч. С. 192).

75 *Н.Ш.* У И.И. Мозжухина // Последние новости. 1926. 8 декабря.

76 Там же. 9 декабря.

77 *Мозжухин И.* Моя поездка в Америку // Иллюстрированная Россия. 1927. № 18.

78 Там же.

79 Там же.

80 *Мозжухин И.* Мое путешествие в Холливуд // Новое русское слово. 1927. 27 февраля.

81 Этот кинозал, устроенный в первых этажах 30-этажного небоскреба на Бродвее, открылся накануне приезда актера — 19 ноября 1926 г. Он считался «величайшим театральным сооружением в мире. <...> Одних билетеров 150 человек. Публику поднимают в зал лифтами. Театр вмещает 4500 человек» (*Крымский В.* Храм кинематографа (The Paramount theatre) // Новое русское слово. 1926. 22 ноября).

82 *Мозжухин И.* Моя поездка в Америку // Иллюстрированная Россия. 1927. № 19.

83 Последние новости. 1927. 25 января. На этом экране картина продержалась восемь недель (см.: Новое русское слово. 1927. 7 февраля).

84 См.: *<Б/п.>* «Михаил Строгов» // Там же. 1926. 27 августа.

85 См.: «Michael Strogoff» // Variety. 1926. 8 December.

86 *Крымский В.* У И.И. Мозжухина // Новое русское слово. 1926. 18 декабря.

87 Биографы по-разному определяют место рождения актера, однако Пенза, куда семья Мозжухиных перебралась уже после рождения будущего актера, где он учился в гимназии и где впоследствии жил и умер глава семьи, стараниями краеведов была признана его официальной родиной. Документы свидетельствуют о другом: настоящее место рождения актера, по рождению принадлежавшего к крестьянскому сословию, — село Сергиевское Кондольской волости Петровского уезда Саратовской губернии (см.: Договор о службе И.И. Мозжухина в фирме И.Н. Ермольева от 24 марта 1917 г. — частное собрание, Москва). Это разночтение основывается на историко-географическом казусе: после административно-территориального размежевания областей, проведенного в СССР в 1920-е гг., несколько уездов бывшей Саратовской губернии отошли к Пензенской области. Следуя ложным указаниям актера, биографы сделали некорректный с исторической точки зрения вывод о его пензенском происхождении. Ср.: «Кондола, Киселевка, Сергиевка — это, по сути дела, разные названия благословенных плодородных мест в пензенской глухомани» (*Зоркая Н.* Иван Мозжухин // «Мигающий синема». Ранние годы русской кинематографии. Воспоминания, документы статьи. М., 1995. С. 249). Ср. также с автобиографическим свидетельством: «Я родился в Саратовской губернии. Моя мать внушила мне и моему брату Александру, певцу — любовь к искусству и театру» (*Унковский В.* И. и А. Мозжухины о себе, театре и кино // Рубеж (Харбин). 1930. № 10).

88 За годы службы в фирме Ханжонкова Мозжухин снялся в пяти постановках Бауэра: «Ее геройский подвиг», «Жизнь в смерти», «Слава — нам, смерть — врагам», «Тайна германского посольства» и «Кумиры».

89 Съемки фильма «Отец Сергий» начались поздней осенью 1917 г. и завершились весной следующего года. Премьера картины состоялась 14 мая 1918 г. (См.: Рубеж (Харбин). 1930. № 10).

90 Очевидно, имеются в виду фильмы, снятые ермольевской студией в Ялте в 1918–1920 гг.: «Черная стая» (1919), «Тайна королевы» (1919) и «Член парламента» (1920; не завершен, переснят в Париже). Фильмограф В.Е. Вишневский называет авторами сценариев первых двух картин Якова Протазанова, а третьей — А. Литвинова.

91 Рубеж. 1930. № 10.

92 Имеется в виду труппа Московского драматического театра, в которой работали оба актера. Мозжухин оставил театр весной 1917 г., окончательно перейдя в кинопроизводство.

93 Рубеж. 1930. № 10.

94 Ср.: «Не успели закончиться съемки “Михаила Строгова”, а оборотистый Карл Леммле уже вез Ивана Ильича в Америку» (*Хренов Н.* Указ. соч. С. 192).

95 См. телеграммы И.А. Бурштейна И.И. Мозжухину (РГАЛИ. Ед. хр. 162). Израиль Бурштейн — парижский секретарь Мозжухина, уроженец Одессы, эмигрант; после Второй мировой войны — владелец гастрономического магазина в Нью-Йорке. См.: Новое русское слово. 1949. 12 марта (Некролог).

96 Письмо И.В. Сержинского И.И. Мозжухину; б/д (август 1926); Париж — Венеция (РГАЛИ. Ед. хр. 213); письмо И.А. Бурштейна И.И. Мозжухину от 11 августа 1926; Париж — Венеция (Там же. Ед. хр. 162). Первой голливудской картиной Мозжухина была намечена экранизация романа В. Гюго «Человек, который смеется» (см.: Русское время. 1926. 16 июня).

97 *Крымский В.* У И.И. Мозжухина // Новое русское слово. 1926. 18 декабря.

98 Последние новости. 1926. 23 декабря.

99 *Л<ер>и <Клопотовский В.>* Пестрые заметки // Возрождение. 1927. 9 января.

100 См.: РГАЛИ. Ед. хр. 290.

101 Фамилия режиссера тоже была американизирована и сокращена до «Данченко» (см.: *Бертенсон С.* В.И. Немирович-Данченко в Холливуде (1926–1927) // Новый журнал. 1960. Кн. 60. С. 155). По этому же свидетельству, во время торжественной встречи русского гостя на вокзале Лос-Анджелеса «представитель Юнайтед Артистс отвел меня в сторону и сказал: “Мы знаем, что мистер Данченко большая знаменитость, и нам был дан приказ мистером Скэнком организовать ему хорошую встречу, но что, собственно, он из себя представляет, мы не знаем”. Кое-как на лету я постарался удовлетворить его вполне законное любопытство, но мне было ясно, что мой собеседник понятия не имел, о чем я говорил» (Там же. С. 156).

102 Этот сюжет подробно описан в: *Бертенсон.*

103 Ср.: «В нью-йоркском журнале “Ванити Фер” известный чикагский журналист Стивенс, ездивший летом с Гестом в Москву, поместил статью “Комедия в России”. В ней он очень хвалит спектакль “Горячее сердце” в Художественном театре. Москвина он называет “лучшим современным характерным актером”. Думаю, как результат этой статьи, был сегодня ко мне телефонный звонок из фирмы “Юниверсал” с просьбой указать, как можно выписать сюда Москвина для съемок» (*Бертенсон.* С. 62).

104 Там же. С. 67.

105 Там же. С. 73.

106 Ср.: «Иван Ильич Мозжухин — а ныне по требованию контракта Джон Москайн — давно уже в Холливуде» (*Н.Ш.* Кинокулисы // Последние новости. 1927. 19 января).

107 *Бертенсон.* С. 72.

108 См. об этом: Новое русское слово. 1927. 15 мая. Об этом см. также: Ivan Moskine feted // Moving picture world. 1926. № 83. Несколько лет спустя была произведена обратная подмена: директор одного из берлинских кинотеатров, в котором демонстрировался советский фильм «Станционный смотритель», вместо исполнителя главной роли Ивана Москвина в рекламных целях указал Мозжухина (см.: *Б<родск>ий Б.* Пестрые заметки // Руль. 1930. 22 августа).

109 Цит. по: *Аренский К.* Письма в Холливуд. Монтерей; Мюнхен, 1968. С. 15.

110 *Путник.* Кинематографическая Россия // За свободу! 1928. 4 октября.

111 *<Б/п.>* О «чесании пяток...» // Возрождение. 1929. 11 декабря.

112 Там же. Об этом см. также: *Н.Б.* Картины из русской жизни в американском кинематографе (Письмо из Нью-Йорка) // Сегодня вечером. 1926. 7 июня; *Унковский В.* Развесистая клюква // Рассвет (Нью-Йорк). 1927. 14 января; *Линовец.* Россия на экране // Там же. 1927. 10 февраля; *Беденков А.* Погрешности Великого Немого // Новое русское слово. 1927. 8 мая; *Дж. П<олонский?>.* Холливуд в плену русских тем // Там же. 4 сентября и др.

113 Письмо А.А. Аркатова Н.Н. Евреинову от 16 сентября 1925 г.; Нью-Йорк — Париж (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 143) (выделено автором). Ср.: «Американской системой киностудий руководили еврейские иммигранты, выходцы из польских, украинских или литовских провинций Российской империи. Добившись успеха и власти в Голливуде, они решительно отказались отождествлять себя с

"русскими". Взамен этого они предпочли творить глобальную американизированную кинокультуру, стиравшую оригинальную европейскую этничность» (Journeys of Desire: European actors in Hollywood. A Critical companion. London, 2006. P. 418).

114 *Бернардо <Рафайлович Б.>* И.И. Мозжухин в Холливуде // Новое русское слово. 1927. 12 января.

115 Там же.

116 *Мозжухин И.* Мое путешествие в Холливуд // Новое русское слово. 1927. 27 февраля.

117 По-видимому, актер имел в виду экранизацию романа В. Гюго «Человек, который смеется», оставшуюся неосуществленной.

118 *<Б/п.>* И.И. Мозжухин в Холливуде // Последние новости. 1927. 22 мая.

119 См.: Russian club honors Moskene <sic!> // Hollyood topics. 1927. 22 January. В этой публикации фамилия актера приведена в еще одной оригинальной транскрипции.

120 См. воспоминания постановщика фильма в: *Brownlow K.* The Parade's gone by... Berkeley; Los Angeles, 1968. P. 156–163. Ср. также с письмом И.В. Сержинского И.И. Мозжухину: «Судя по всему, Вы довольны своей работой в Америке. Вами тоже очень довольны. Одновременно с Вашим письмом мною получено письмо от г. Поль Конер <так!> (директор компании, занимавшийся кастингом. — *Р.Я.*), в котором он говорит о Вашей работе в "Кримсон Аур" ("Crimson Hour" — "Красный час"): "Москайн из дуин вери, вери уэлл" (по-русски что-то вроде: Москайн идет очень, очень хорошо")» (Письмо И.В. Сержинского И.И. Мозжухину от 16 мая 1927 г.; Париж — Голливуд. РГАЛИ. Ед. хр. 213).

121 См.: *Brownlow*. P. 162.

122 Ibid. В архиве актера хранится большой фотопортрет режиссера с дарственной надписью: «Джону Мозджукину <так!>, чье обаяние и искренность так помогли в работе над нашей первой совместной картиной. Эдвард Сломан» (РГАЛИ. Ед. хр. 362). Актер также сохранил 60 фотографий кадров из фильма (см.: Там же. Ед. хр. 125, 126).

123 До приезда в Америку эта физиогномическая «аномалия» не обращала на себя внимания. Ср.: «Характерное лицо Мозжухина — американского типа — обещает ему успех в Америке» (*Крымский В.* Мозжухин в картине «Михаил Строгов» // Новое русское слово. 1926. 8 декабря); «Скоро выяснилось, что Мозжухин не подходит под голливудский стандарт» (*Хренов Н.* Указ. соч. С. 193).

124 В архиве актера хранится ряд фотографий, подаренных ему в разные годы французским режиссером; среди них — детская фотография с посвящением: «Моему большому другу Ивану Мозжухину прежде, чем он забудет своего старого товарища Робера Флори, режиссера» (РГАЛИ. Ед. хр. 386).

125 Правильно: Сэмон. В своих фильмах этот актер использовал клоунский грим: густо набеленное лицо и широкий, ярко прорисованный рот.

126 В мозжухинских блокнотах записан этот голливудский адрес: «Moskine Ivan, 7033 Lanewood Ave<nue>, Hollywood. <телефон> Granite 5713» (РГАЛИ. Ед. хр. 149). Сохранились также любительские фотографии дома и его окрестностей, сделанные, очевидно, самим хозяином.

127 Цит. по: *Флори Р.* Мозжухин в Холливуде // Последние новости. 1939. 21 января. В конце 1938 — начале 1939 г. журнал «Ciné-Monde» печатал с продолжением голливудские воспоминания режиссера. По совпадению, фрагмент, посвященный Мозжухину, был опубликован в день смерти актера — 17 января 1939 г. и перепечатан русской газетой. Вырезку с этой публикацией сохранил его старший брат Александр Мозжухин (см.: РГАЛИ. Ед. хр. 279). См. также: *Florey R.* Hollywood d'hier et d'aujourd'hui. Paris, 1948. P. 245.

128 *Мозжухин И.* Холливудские рондели // Новое русское слово. 1927. 1 августа.

129 Ср.: «В этих контрактах имеется один пункт (кажется, пятый), на основании которого студия может оборвать контракт в любой момент... Таких случаев немало. А жаловаться на "пункт" некому» (*Бернардо <Рафайлович Б.>* В Холливуде // Новое русское слово. 1927. 29 августа).

130 См. переписку администраторов компаний «Гринбаум-Фильм» и «Терра-Фильм» с актером о его участии в съемках в мае — августе 1928 г. (РГАЛИ. Ед. хр. 153). Совладельцем первой из указанных компаний был Д.И. Харитонов, «поднявший на небывалую высоту свою фирму "Гринбаум-Фильм"» (*Ухтомский Н.* Русские лавры на кинофронте Германии // Рупор. 1929. 8 сентября). Компанию «Терра-Фильм» связывали также особые партнерские отношения с концерном «УФА».

131 Юридически эти компании считались германскими предприятиями и имели собственное производство, однако «единственный смысл их существования заключался в приобретении разрешения

на съемку такого фильма, которое позволяло его владельцу ввозить в Германию зарубежную ленту» (*Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977. С. 136). Концерн «УФА» и его дочерние предприятия были связаны такими соглашениями с компанией «Юниверсал», а режиссер одного из мозжухинских фильмов В. Стрижевский был сотрудником германского отделения этой компании (см.: РГАЛИ. Ед. хр. 149. Л. 121). Подробнее об этой практике см.: *Садуль*. Первый полутом. С. 423–436.

132 *Бернардо <Рафайлович Б.>* В Холливуде // Новое русское слово. 1927. 29 августа.

133 Последние новости. 1928. 23 марта.

134 *<Б/п.>* И.И. Мозжухин // Там же. 1927. 27 июня. Первый закрытый показ фильма состоялся 22 июня в парижском театре «Ампир». (Там же. 9 июня; Иллюстрированная Россия. 1927. № 27). Официальная премьера картины состоялась в начале сентября (см.: <Б/п.> Премьера фильма в театре «Мариво» // Последние новости. 1927. 10 сентября).

135 Русское время. 1927. 10 августа.

136 *Бернардо <Рафайлович Б.>* В Холливуде // Новое русское слово. 1927. 29 августа.

137 Британское прокатное название фильма «Казанова» — «Принц-авантюрист». По требованию цензуры другое имя получил и главный герой картины. На лондонской премьере фильма присутствовали А.А. Волков и Н.М. Блох (см.: *<Б/п.>* «Казанова» в Лондоне // Последние новости. 1927. 7 июля).

138 Русское время. 1927. 30 августа.

139 *<Б/п.>* Холливудские рондели И.И. Мозжухина // Новое русское слово. 1927. 27 сентября.

140 *<Б/п.>* И.И. Мозжухин // Последние новости. 1927. 5 сентября.

141 Новое русское слово. 1927. 17 сентября.

142 См.: РГАЛИ. Ед. хр. 235. Есть основания думать, что побочные последствия этих операций сыграли негативную роль в скоротечности последней болезни Мозжухина.

143 Черновик телеграммы И.И. Мозжухина в лондонское отделение «Юниверсал»; конец октября 1928 г.; Берлин — Лондон (Там же. Ед. хр. 149).

144 *Ъ <Офросимов Ю.>* Беседа с И.И. Мозжухиным // Руль. 1927. 4 сентября.

145 Ср.: «Неизвестно, вернется ли он <Мозжухин > из Берлина» (*<Б/п.>* Русские в Холливуде // Последние новости. 1927. 18 декабря).

146 Нью-йоркская премьера фильма состоялась 9 октября (см.: Новое русское слово. 1927. 9 октября), а зрители Сан-Франциско увидели его в начале декабря того же года.

147 Один из обозревателей отметил, что главная ценность картины — то, что она этнографическая, и это особенно притягательно для бывших обитателей «черты оседлости», переехавших в Америку («Surrender» // Variety. 1926. 8 December).

148 *Кузнецов А.* Еще одно безобразие на экране // Рассвет. 1928. 23 марта.

149 *<Б/п.>* Мозжухин на экране // Новая заря. 1928. 6 декабря.

150 Голливудская карьера В.К. Туржанского сложилась не более удачно, чем у И.И. Мозжухина. Работу над фильмом «Гринго» он прекратил в самом начале съемок, после чего перешел в фирму «Юнайтед Артистс», где взялся за постановку фильма «Буря» по сценарию Вл.И. Немировича-Данченко. Через пять недель работы, после конфликта с исполнителем главной роли Джоном Бэрримором режисссер был вынужден оставить и эту работу. Картина, доснятая Льюисом Майлстоуном и Сэмюэлом Тэйлором, вышла на экран без указания имени Туржанского. Единственной завершенной работой Туржанского в Америке была картина «Авантюрист», не имевшая зрительского успеха.

151 *Волгин А. <Волконский А.>* У А.А. Волкова // Возрождение. 1927. 5 сентября.

152 Фрагменты из фильма, тогда еще носившего рабочее название «Москва», были показаны в парижском кинотеатре «Юниверсал» несколькими месяцами ранее (См.: Последние новости. 1927. 17 июля).

153 Жанр драматических инсценировок, основанный на демонстрации ужасов и жестокости. Впервые появившийся в парижских кабаре конца XIX в., гиньоль дал жизнь одноименному театру и оказал серьезное влияние на жанровую эволюцию раннего кино. В сезоне 1915/16 г. театр «русского гиньоля» работал в Петрограде.

154 Последние новости. 1927. 16 октября. См. также: *<Б/п.>* Мозжухин в Америке — новый фильм «Заложник» // Иллюстрированная Россия. 1927. № 50.

155 В середине 1920-х гг. К. Вейдт приехал в Голливуд, но не смог вписаться в стандарты звукового кино и вернулся на родину.

156 В январе 1929 г. компания «МГМ» расторгла контракт с М. Рейнгардтом из-за его неспособности освоить технику киносъемок и незнания английского языка (см.: Последние новости. 1929. 8 февраля). Однако разрыв с Голливудом не был окончательным: в 1935 г. режиссер вернулся туда и совместно с В. Дитерле экранизировал комедию Шекспира «Сон в летнюю ночь».

157 Первоначально режиссер намеревался экранизировать в Голливуде пьесу Гуго фон Гофмансталя «Дивная женщина» с участием Лилиан Гиш (См.: *Бессонов Н.* *<Бертенсон С.>* В гостях у Рейнгардта // Руль. 1928. 10 ноября).

158 *Морской А.* «Бунтари» // Иллюстрированная Россия. 1929. № 15. Этот же автор, заинтересовавшись положением иностранцев в американском кинематографе, выяснил, что в тот период в студиях Голливуда работали выходцы из 30 стран — по 14 россиян и французов, 22 немца, по 8 венгров, итальянцев и ирландцев, 32 англичанина и 18 шведов и т.д. Главный его интерес составляли, разумется, успехи соотечественников. Среди них он насчитал двух режиссеров, двух продюсеров, шестерых актеров, двух актрис, одного сценариста и одного специалиста по рекламе. «Все они материально обеспечены, в своей работе сильно американизировались, но в личной жизни все-таки еще не совсем утратили свои национальные черты и потребности. К сожалению, их возможности влиять на выбор “русских” сценариев, их разработку — совершенно ничтожны. Да и трудно требовать от них, чтобы они отстаивали чистоту русского быта, истории, нравов — лишиться заработка и перейти в разряд безнадежно голодающих земляков — гораздо легче в Холливуде, чем где бы то ни было» (Он же. Русские в Холливуде // Там же. № 7).

159 Возрождение. 1927. 29 ноября.

160 Цирковой аттракцион, организованный в 1883 г. легендарным покорителем «Дикого Запада» Баффало Биллом. Он включал в себя показательные выступления по выездке и номера из программы ковбойских состязаний, пользовавшиеся большой популярностью в Америке и Европе. См. о нем: *Волконский С.* Буффало-Билл // Последние новости. 1928. 5 августа.

161 Он же. Экран и скромность // Там же. 15 февраля (выделено автором).

162 *М. Фальк<овский>*. Русское кино. Беседа с А.А. Волковым // Возрождение. 1928. 15 июня.

163 Можухин <так!> о себе, о кино и киноактерах // Русский Берлин. 1928. № 5.

164 *<Б/п — Веселовский Н.>* Неудачный фильм // Русское слово. 1928. 18 февраля.

165 Последние новости. 1928. 3 января.

166 См. ответ редакции на вопрос читателя в рубрике «Почтовый ящик»: «Известие о самоубийстве Мозжухина — дикая утка» (Ciné-monde. 1928. № 5).

167 Последние новости. 1928. 14 февраля.

168 В России актер был адресатом тысяч поклонниц, число которых не уменьшилось и в эмиграции: «Ежедневно И.И. Мозжухин получает десятки писем со всех концов мира. Огромное большинство их стереотипно: восторженное обращение, несколько слов о преклонении пред талантом И.И. и в заключение просьба прислать фотографию. Но среди многих тысяч таких и подобных им писем, наполняющих два больших чемодана доверху, имеются и письма, заслуживающие особого внимания, а некоторые являются “человеческими документами” большой ценности. Подчас это не только крик души, но и голос впервые заговорившего сердца. К ногам великого артиста — волшебника экрана — повергается все: сердце, состояние, самая жизнь... Такие письма приводить хотя бы даже в выдержках нельзя... Нельзя цитировать живые, обнаженные нервы бедной одинокой русской девушки, приславшей И.И. Мозжухину букетик фиалок, 25 франков — все свои трудовые сбережения — и несколько любимых книг. Она отдала все и в молитвенном экстазе, с верой в “добрую и жалостливую Славянскую Душу” молит у своего “Господина и Повелителя” только разрешение обожать его, ибо, пишет она, “жизнь стала бы для меня невозможной, если бы я потеряла к Вам всю свою преданность, все свое обожание...” <...> Это Мозжухин с экрана так переродил, “осветил ее, наполнил радостью”, “вырвал из рук смерти”, “дал силы бороться с нуждой”, сделал то, что “жизнь стала для меня такой прекрасной и чудной...” Приводить это письмо нельзя! Правда, таких писем немного и почти все они — русские и написаны на простых листках дешевой бумаги. Редко — парижские, чаще — из далеких стран, даже из медвежьих уголков России. Нарядные, изящные письма, годами не теряющие свой тонкий отличительный аромат — главным образом французские. Стиль и почерк говорят о красивой жизни, о художественном вкусе, об эрудиции и тонкой наблюдательности корреспонденток. Подпись не

расшифрована, адрес не указан, просьб — никаких. Таких писем — по нескольку десятков после каждого нового фильма И.И. Некоторые корреспондентки знают его во всех прошедших за границей фильмах, сравнивают, критикуют, отмечают достижения в той или иной роли. <...> Неведомые женщины, чутко и требовательно относящиеся к тому, кто время от времени заставляет их переживать тонкие и нежные радости и разочарования любовной интриги, чужой, вымышленной, но всегда близкой и ведомой их женскому сердцу. Тайно флиртующие, мечтающие и тоскующие, никогда не приближающиеся и потому единственно верные любовницы — они являются воплотившейся мечтой художника — его тайными вдохновительницами. В темноте зрительного зала они страстно, но молча, одними глазами любят, радуются и страдают, а затем дома снова переживают все свои душевные эмоции, делясь со своим бесплотным, сказочным возлюбленным навеянными его жизнью на экране мыслями. <...> Черные, нервные строки звучат, искрятся, переливаются, разговаривая с призраком, с маской, с экранной тенью, которую каким-то чудесным образом они сами претворили в явь, в реальность, облеченную плотью и кровью» (*<Б/п. — Морской А.>* Письма // Кинотворчество. 1926. № 18–19). В качестве иллюстрации приведем инскрипт одной из поклонниц: «Ивану Ильичу Мозжухину — сделавшему больше для чести Русского имени за границей, чем все наши полномочные послы — На память о моем глубоком поклонении София Сергеевна Першинская. Париж» (РГАЛИ. Ед. хр. 387). Подробнее об этом см.: Письма из кинозала / Публ. Р. Янгирова // Искусство кино. 1996. № 2.

169 *Алмазов Б.* Иван Мозжухин женится // Бессарабская почта (Кишинев). 1928. 14 февраля.

170 Черновики писем актера к Петерсен и ее ответные письма и телеграммы (1928) (см.: РГАЛИ. Ед. хр. 152, 201, 202).

171 *<Б/п.>* «Казанова» женится // За свободу! 1928. 11 марта (Литературное приложение).

172 Последние новости. 1928. 27 февраля.

173 Русское слово. 1928. 6 ноября. На самом деле фильм к тому времени был показан и в Париже и вызвал общее неприятие. Ср.: «Режиссерская неумелость, затянутые, бессмысленные гэги» (Возрождение. 1928. 26 июня).

174 Фрагмент литературного сценария фильма с пометами актера (см.: РГАЛИ. Ед. хр. 9).

175 *<Б/п.>* «Президент» в «Модерне» // Рупор. 1928. 10 ноября.

176 *Веселовский Н.* Мозжухин — Президент // Русское слово. 1928. 10 ноября.

177 См.: *Rush.* «The President» // Variety. 1929. 30 January. Примечательно, что прокатчик не снабдил картину титрами с указанием компании-производителя, имени режиссера и прочими авторскими реквизитами.

178 *<Б/п.>* И.И. Мозжухин // Последние новости. 1928. 13 мая. В числе неосуществленных планов остался сценарий Дж. Ригелли «Великая сила». См. либретто в: РГАЛИ. Ед. хр. 268.

179 Либретто и литературный сценарий фильма см. в: РГАЛИ. Ед. хр. 8.

180 *М.* «Красное и черное» // Возрождение. 1929. 1 марта. См. также письмо дирекции «Гринбаум-Фильм» В.К. Туржанскому от 27 октября 1928 г. с сообщением о коммерческом провале картины (РГАЛИ. Ед. хр. 235. Л. 19).

181 См.: литературный сценарий фильма в: РГАЛИ. Ед. хр. 3.

182 См.: *О.С.* Der Adjutant des Zaren — Universum // Руль. 1929. 16 декабря. Ср. с отзывом корреспондента влиятельного американского издания, который счел картину «тщательно проработанным, пышным, но утомительным пустяком» и очередной эксплуатацией «царистской» темы («Der Adjutant» // Variety. 1929. 13 March).

183 *<Б/п.>* «На царской службе» // Возрождение. 1929. 17 марта.

184 *<Б/п.>* «На царской службе» // Последние новости. 1929. 22 марта.

185 *<Б/п. — Морской А.>* Что мы увидим на экране в ближайшем будущем // Иллюстрированная Россия. 1929. № 15.

186 *<Б/п.>* Берлинский Холливуд (Письмо из Берлина) // Русское слово. 1929. 3 марта.

187 См. режиссерский сценарий фильма: РГАЛИ. Ед. хр. 4, 7.

188 К премьере картины было приурочено открытие в Берлине русско-немецкого кабаре «Манолеско» (см.: Руль. 1929. 1 марта). Позже актеру пришлось даже сделать специальное разъяснение о своей работе над ролью. См.: *Mosjoukine I.* Comment j'ai compris le rôle de «Manolescu» // Bordeaux Ciné. 1930. 13 Septembre.

189 *Н.* «Глория Паласт». Манолеско // Руль. 1929. 28 августа. Корреспондент американского издания указал, что режиссура фильма тяжеловесна и не отличается изобретательностью, а исполнитель главной роли — явно не в своем образе, поскольку ему лучше всего удаются романтические любовники в костюмных мелодрамах (см.: «Manolescu» // Variety. 1929. 2 October).

190 *<Б/п.>* «Манолеско» // Возрождение. 1930. 11 июля.

191 *<Б/п.>* «Манолеско» // Последние новости. 1930. 4 июля.

192 Судя по имеющимся данным, на этом фильме обязательства актера перед компанией «Юниверсал» завершились, и в двадцатых числах ноября 1930 г. он вернулся в Париж (см.: *Д-ч.* И. Мозжухин в Париже // Последние новости. 1930. 28 ноября).

193 *Г. Г<ессен>.* Der weisse Teufel. Ufa-Palast-am Zoo // Руль. 1930. 31 марта.

194 Там же.

195 *Волконский С.* «Белый дьявол» // Последние новости. 1930. 4 апреля (выделено автором). Ср.: «Не беремся судить, в какой мере лирико-драматическое дарование Мозжухина придется по сердцу американскому зрителю, но русскому мы горячо рекомендуем посмотреть это новое произведение кино, пронизанное русскими настроениями, русской техникой и традициями нашего искусства» (*Л. Л<ьвов>.* «Хаджи-Мурат» // Новое русское слово. 1931. 29 августа).

196 Бывший офицер сербской армии Светозар Петрович перебрался во Францию после Первой мировой войны, а в середине 1920-х гг., взяв имя Иван, дебютировал как актер второго плана в фильме Жермены Дюлак «Душа артиста». См. о нем: *Н. О<льгин — Веселовский Н.>* И. Петрович — «Царский бриллиант» // Русское слово. 1928. 21 ноября. За годы творческой карьеры, продлившейся до конца 1950-х гг., И. Петрович сыграл в общей сложности более сорока «славянских» ролей.

197 Последние новости. 1928. 7 марта. См. также: *<Б/п.>* Мозжухин умер, да здравствует Москин! // Иллюстрированная Россия. 1927. № 12. См. также источник этих сообщений: *Roches E.* Ivan Mosjoukine est mort, vive Ivan Moskine // Mon Ciné (Paris). 1927. 24 Février.

198 Ср.: «Мозжухин много пил, и о его кутежах в Париже в расцвете его кинематографической славы ходили легенды, <...> во времена своего величия Мозжухин задавал пиры с сервировкой “из чистого золота”, пиры, на которых шампанское лилось, в полном смысле, рекой» (*Л.-К.* Слава и закат Ивана Мозжухина // Сегодня. 1939. 19 января).

199 Проведя бесплодную в творческом отношении зиму в Голливуде, режиссер МХТ писал старшему брату: «...работать оказалось совершенно невозможно. Тут и незнание языка, и недоверие ко мне в области кино, и — главное — никаких усовершенствований им не надо, они получают огромные деньги — чего им еще?» (из письма Вл.И. Немировича-Данченко Вас.И. Немировичу-Данченко от 21 мая 1927 г.; Голливуд — Прага) (РГАЛИ. Ф. 355. Оп. 2. Ед. хр. 212).

200 *Покровский Н.* Мозжухин хранит о Харбине самые приятные воспоминания! В парижской квартире кинокумира — Изгнание «души» из Холливуда — Выставка «сухих» батарей — Выгодно ли быть «белым негром»? — Сорок пар ботинок и двадцать пудов муки из Харбина. Парижская беседа для «Зари» // Заря. 1930. 7 декабря.

201 Эта шутка имела очевидные для современников семантические коннотации. В сентябре 1925 г. на экраны Парижа вышел фильм Н. Римского «Белый негр», сдержанно встреченный критиками (см.: Русское время. 1925. 15 сентября). Мозжухин был в числе почетных гостей этой кинопремьеры. (Буклет фильма см.: РГАЛИ. Ед. хр. 274.) В то же время в западных научных кругах оживленно обсуждалась тогда генетическая теория об осветлении чернокожих в процессе последовательных межэтнических браков (см.: *<Б/п.>* Белые негры // Возрождение. 1929. 4 ноября). Наконец, «белый негр» — идиома парижского арго, «обозначавшая наемного танцора в дансингах, где играл негритянский джаз» (*Унковский В.* Белый негр // За свободу! 1926. 14 декабря).

202 В конце ноября 1930 г. сообщалось, что актер принял гаитянское гражданство, оформив его в берлинском консульстве этой страны (*<Б/п.>* И. Мозжухин — гражданин Гаити // Сегодня. 1930. 8 декабря).

203 *Покровский Н.* Указ. соч.

204 *Ларин А.* «Белый негр» // Заря. 1930. 7 декабря.

205 Ср.: «Прославленный русский кинопремьер М<озжухин>, проживающий в Берлине, не говорит ни на одном европейском языке. В эпоху “звукового фильма” это равносильно смертельному пригово-

ру. Совместно с русским же фильмовым режиссером С<трижевским> М<озжухин> нашел блестящий выход из положения — в ближайшее время он будет исполнять роль глухонемого героя...» (Руль. 1930. 16 августа). Позднее этот замысел трансформировался в другой: «С января буду принимать участие в новом фильме “Завтра новая программа” в постановке В.Ф. Стрижевского. <...> Фильм будет говорящий, но так как в нем будет играть много русских артистов, то, чтобы произношение их не резало слуха иностранной публики, мы прибегнем к очень оригинальному трюку: все участники будут говорить с акцентом» (*Покровский Н.* Указ. соч.).

206 Ср.: «Я являюсь принципиальным противником звукового фильма <...>. Лишь в немом фильме киноактер может себя проявить вполне. В звуковом же фильме внимание зрителя разбивается, и голос еще долго будет звучать механически. <...> Надо заметить, что техника звукового фильма сделала то, что “немому” актеру можно совершенно незаметно “вкладывать” на экране чужой голос. В “Хаджи-Мурате”, например, я говорю по-английски. Но говорю я не “своим” голосом. За меня говорит другой актер, звук голоса которого снихронизирован с движением моих губ» (*Платонов А.* И.И. Мозжухин в Праге: Живая кинолента // Неделя (Прага). 1930. 26 апреля).

207 *Ъ <Офросимов Ю.>* Русский сезон в кино // Руль. 1928. 14 августа.

208 Ср.: «Мозжухину нечего было делать со словом, и слово было ему не нужно; он был сильнее слова, и слово жестоко отомстило ему за себя, за пренебрежение к нему. <...> Холливуд накладывает свою нивелирующую печать на гений Мозжухина, индивидуалиста Божьей милостью. И после этого — говорящий синема, в то время как Мозжухин умел только молчать, как он вознес на самые заоблачные и прекрасные вершины молчание...» (*Лифарь С.* Гений мимики // Русская мысль (Париж). 1951. 23 февраля).

209 О творческой драме актера в звуковом кино 1930-х гг. см.: Неизвестный Мозжухин / Публ. Р. Янгирова // Искусство кино. 1996. № 6.

210 После фильма «Адъютант царя» Мозжухин снялся в звуковой постановке Стрижевского «Сержант Х». В архиве актера сохранились сценарные материалы к двум этим фильмам и фотографии кадров к первому из них (РГАЛИ. Ед. хр. 3–7, 127).

211 *Стрижевский В.* Памяти друга: 25 лет с Мозжухиным // Иллюстрированная Россия. 1939. № 6.

212 См.: Ivan Mosjoukine; Franco-russian actor starred in silent film days // New York Times. 1939. 19 January; Ivan Mosjoukine // Variety. 1939. 25 January.

213 Первой женой Мозжухина была драматическая актриса Ольга Броницкая (Телегина), родившая ему сына Александра. Ее фотографии в жизни и в ролях с дарственными надписями мужу (1907–1909) см.: РГАЛИ. Ед. хр. 316. См. также ее письмо Мозжухину (23 октября 1925 г.) и приложенную к нему фотографию сына (Там же. Ед. хр. 161). В один из парижских блокнотов актера вписан московский адрес О. Броницкой (Там же. Ед. хр. 149).

214 В первом браке Н. Лисенко была замужем за актером Николаем Радиным, а с середины 1910-х гг. годов — гражданской женой и творческой партнершей Мозжухина. Актер оставил ее еще до отъезда в Голливуд.

215 В одном из голливудских блокнотов Мозжухина записаны домашний адрес и телефон А. Аркатова (РГАЛИ. Ед. хр. 149).

216 *Н.К.* Иван Мозжухин — кумир России // Новая заря. 1939. 26 января.

217 По-видимому, последней попыткой актера переломить судьбу была кинобиография другой русской легенды — Г. Распутина: «Поговаривают о новом фильме, воскрешающем его жизнь, в котором будет играть наш известный соотечественник Иван Мозжухин. Фильм этот будет называться “Петербургский демон”. Начнут его крутить, по всей вероятности, в сентябре» (Возрождение. 1938. 10 июня). Этот проект остался нереализованным.

218 Этот афоризм английского писателя переписан актером в записную книжку (РГАЛИ. Ед. хр. 149).

219 Ср.: «В связи с кончиной Ивана Мозжухина в газетах появилась “беседа с его матерью” под названием “Тот, кто назывался Мозжухиным, Мозжухиным не был”. В пространной статье указывается, будто фамилия Мозжухин была только актерским псевдонимом, а в действительности артист был по рождению поляком и назывался Иван Станиславович Ходько. Родился он будто бы в семье парикмахера в Вильне в 1886 году и крещен по католическому обряду. Ходько, именующая себя матерью Мозжухина, торгует теперь молитвенниками у костела. Это сообщение приводилось в поль-

ском журнале “Кино” несколько лет тому назад и тогда же самим Мозжухиным было опровергнуто. Теперь эту ложную версию снова пустили в ход» (Последние новости. 1939. 17 февраля).

«МАМА! И ВСЕ ЭТО РУССКИЕ...»

1 Эти термины заимствованы исследователями из литературоведческого тезауруса, но, как известно, правомерность их употребления оспаривалась эмигрантскими авторами даже для литературной практики. Примечательно, что идеолог зарубежной ветви русской словесности не считал нужным распространить свои определения ни на одно из хорошо известных ему зрелищных искусств. См.: *Левинсон А.* Очерки литературной жизни: Чем жива литература? // Последние новости. 1921. 26 октября.

2 *Буховецкий Д.* Русская кинематография в эмиграции // Театр и жизнь. 1921. №1–2.

3 *<Б/п. — Морской А.>* Наши интервью. С.С. Шифрин // Иллюстрированная Россия. 1929. № 17.

4 *<Б/п. — Филипп К.?>* Русское искусство за границей // Кино-эхо. 1923. № 1.

5 *С. <Поляков->Литовцев.* Русская кинематография во Франции // Последние новости. 1924. 15 мая.

6 Там же.

7 *Зборовский Н.* Русская кинематография во Франции // Экран. 1924. № 1.

8 *Левинсон А.* О некоторых чертах русской кинематографии // Последние новости. 1925. 29 марта. Ср.: «Стиль этот, найденный русской кинематографией, можно характеризовать как стиль камерный, где душа преобладает над техникой, исполнение — над внешней декоративной отделкой. И надо сознаться, что после американизации мировой кинематографии русская картина, хотя бы технически слабая и по сюжету наивная, своей простотой, искренностью и непосредственностью не может не покорить сердец» (*А. Л<апине>р.* Ермольевские премьеры // Руль. 1923. 24 января).

9 Ср.: «Кинематограф не может существовать без миллионов зрителей, как не может без миллионов пассажиров окупаться большая железнодорожная магистраль. Не угодить публике — значит погубить несколько сот тысяч франков. В результате кинематографическое производство оказалось в плену у боязливого шаблона. Правда, отдельные деятели экрана, среди которых мы с удовлетворением могли б назвать русские имена, не без успеха стремятся поднять производство выше общего уровня. Но и они не могут позволить себе роскоши слишком рискованного отдаления от существующего уровня. А так как этот уровень весьма низок, то и отдельные дерзновения не очень высоки. Новшества сводятся главным образом к утончению технических приемов и к несколько более сносным вариантам господствующих мотивов, почти всегда несносно пошлых. <...> Пассивность публики, принимавшей без протеста все, что ей предлагали, оправдывала беззаботный цинизм кинофабрикантов. Но вкус развивается не только на хороших образцах — его развитию содействует и избыток плохих образцов. Когда любитель кинематографа изо дня в день смотрит в сотнях вариантов одну и ту же патентованную глупость, он в конце концов начинает понимать, что это глупо» (*С. Поляков<-Литовцев>.* Бунт баранов // Последние новости. 1924. 8 мая).

10 *Сазонова Ю.* Читатель // Там же. 1933. 6 мая.

11 *Дама с Моря <Сатовский Г.?>* Париж в Харбине // Свет (Харбин). 1923. 5 октября.

12 *Кино-лидер <Даватц В.?>* Привет юбиляру: 30-летие кино // Новое время. 1926. 7 марта.

13 *Березина Е.* Тени дня // Новое слово (Берлин). 1940. 7 января (курсив автора).

14 Дневниковая запись В.Н. Муромцевой-Буниной от 21 мая 1925 г. Цит. по: Устами Буниных / Публ. и коммент. М. Грин. М., 2005. Т. 2. С. 115.

Это увлечение засвидетельствовано и подругой писателя: «Раз в неделю ходим в синема. Фильмы, правда, одна неудачней другой, но мы с И.А. не можем отучиться от тяги к синема и, побранив одну, идем на другую» (*Кузнецова Г.* Грасский дневник. М., 1995. С. 54).

15 Ср.: «Вышел пройтись, внезапно зашел в кинематограф. Опять бандиты, похищение ребенка, погоня, бешенство автомобиля, несущийся и нарастающий поезд. Потом “Три мушк<етера>”, король, королева... Публика задыхается от восторга, глядя на все это (королевское, знатное) — нет, никакие революции никогда не истребят этого!» (Устами Буниных. С. 56).

16 Два письма И.А. Бунина к А.Г. Блоку / Публ. А. Звеерса // Новый журнал. 1976. № 120. С. 163—164 (выделено автором). Подробнее об отношениях писателя с экраном см.: *Янгиров Р.* «Страсть к обозрению мира»: Иван Бунин и кинематограф // Русская мысль. 1999. № 4290 (28 октября).

17 *Аверченко А.* О кинематографе // Киноискусство. 1923. № 2. Цит. по: Эхо. 1923. 5 августа.

18 См. социологические описания киноаудитории: *Ирруа.* Рай за 80 коп. // Гонг (Харбин). 1923. № 1; *Волконский С.* Коровы // Звено. 1926. № 200 (28 ноября); *Антон Крайний <Гиппиус З.>* Синема // Там же. № 204 (26 декабря); История с «синема» / Публ. Р. Янгирова // Литературное обозрение. 1992. № 3–4 и др.

19 *Адамович Г.* «Катя» // Последние новости. 1938. 30 октября.

20 *Сазонова Ю.* Рок // Там же. 1936. 21 марта. См. также: Она же. О Стиксе изгнания // Руль. 1923. 27 февраля. Вместе с тем тонкого знатока эмигрантской психологии и быта поражал добровольный изоляционизм эмигрантов: «Совершилось любопытное явление — те самые люди, которые мечтали какою угодно ценою попасть в Париж, теперь, попав в Париж, относятся к нему с нескрываемым пренебрежением, как к городишке, в котором нет и не может быть ничего достойного их внимания. Основной причиной такого отношения является, конечно, то, что русский сознает себя изгнанником, и для него Париж — это город изгнания, почти тюрьма. Назойливо стоящий перед глазами чужой город напоминает об исчезновении родины, и на него невольно переносится боль за происшедшее. Чужая культура как будто хочет насильственно стать на место родной, и русский инстинктивно отталкивает ее, как ребенок, которого мать бросила на руки чужой — пусть хорошей женщины. Естественное чувство национального самосохранения, справедливая боязнь раствориться в чуждой европейской жизни, страх перед “денационализацией”, которая была бы равносильна общественной смерти, заставляла вначале насильственно отгораживаться от иностранной культуры. Потом усталость, инертность, образовавшаяся привычка к установившемуся особому изолированному быту нашли оправдание в теоретическом отрицании чужой культуры. От Парижа отгородились, о нем перестали думать и, считая проведенные в Париже годы, перестали замечать <...>. В пределах Парижа части русской эмиграции удалось создать глухую русскую провинцию, непроницаемой стеною огражденную от всякого внешнего влияния. <...> Наблюдая это любопытное, почти неправдоподобное явление, трудно установить точно его причину, его жизненную силу. Прежде всего хочется увидеть его, признать существование парижской Пензы. Как, почему она явилась? Почему влечет к себе? Откуда взялась ее необычайная устойчивость? Чем, в сущности, является для нас парижская Пенза? Все это пока трудно определить» (Она же. Париж и Пенза // Последние новости. 1931. 1 февраля).

21 *Тэффи.* У-у... // Эхо. 1923. 17 марта. Ср.: *Дон Аминадо.* Синема // Последние новости. 1920. 29 августа; Он же. Синема // Там же. 1927. 29 апреля; Он же. Синема // Там же. 1928. 19 июня и др.

22 *Ладинский А.* Городская поэма // Там же. 1929. 26 января.

23 *Скальдов М.* Кино в России // Новое русское слово. 1924. 1 января. Ср.: «Современность так мучительна и мутна, что люди стали жить прошлым. Те, кто в свое время не исполнил своего долга — глядеть в будущее, — теперь стараются искупить вину, глядясь в зеркало прошлого. Зеркало это и портативно и сподручно — его можно наладить и так и этак, в зависимости от чего отражаются и профили и фоны искомых образов» (*Современник.* Зеркала // Голос России. 1921. 16 апреля).

24 Свет. 1921. 2 апреля (анонс кинотеатра «Ориант» о фильме «Великосветский скиталец»).

25 Свет. 1922. 17 января (анонс кинотеатра «Гранд-Отель» о фильме «Его совесть» (?) с участием Ивана Мозжухина). Ср. с аналогичными публикациями в других локусах Зарубежья: Русское эхо. 1920. 4 апреля; Новое слово (Кишинев). 1921. 11 сентября; Там же. 7 декабря; Эхо. 1922. 21 ноября; Сегодня. 1925. 18 июня; Русское слово (Харбин). 1927. 6 апреля; Возрождение. 1928. 3 апреля и др. Здесь же укажем, что конкуренты завлекали эмигрантов ценами, комфортом и безупречной организацией показов: «Дирекция театра Парамаунт доводит до сведения русской публики, что ею организованы особые сеансы по удешевленным ценам в 5 и 10 франков с 11 час. 30 мин. утра до 1 часа дня. <...> Театр охлаждается при помощи специальных аппаратов и представляет собой идеальное место отдыха во время летней жары» (Последние новости. 1929. 12 июля). Ср.: «С часу дня и до двенадцати ночи, одиннадцать часов подряд, работает эта огромная, блестящая, прекрасно слаженная машина. Досужий зритель освобожден здесь и от опасения опоздать или попасть не вовремя. “Безразлично, когда вы придете” — таково пояснение, почти девиз, этого

чисто американского театра. Нет никаких расхолаживающих, минутных пауз и ожиданий. Вообще нет минутки, чтобы опомниться. Зритель, досидевший до того момента, который он уже видел, сам спешит исчезнуть, будучи не в силах выдержать долее неотступного накачивания его разнообразными впечатлениями. Места не нумерованы. Это освобождает от скучного блуждания по залу и разыскивания отведенного вам кресла. На чай просят не давать и чаевых действительно "не берут". Ненумерованные места — это лишь внешнее сходство с дешевыми французскими кино. Здесь цены "круглые": 10, 15, 20, 25 франков. Скучный вид томящегося ожиданием партера почти отсутствует: зал не приходится освещать, внимание зрителя непрерывно привлечено к зрелищу. <...> Мы пришли смотреть, и наши глаза заняты непрерывно. Даже пауза, отданная музыкальному номеру, есть зрелище: великолепный оркестр, силой скрытых машин, весь целиком возносится из своего углубления, поднимается над уровнем зрительного зала и утопает в лучах цветного прожектора, окраска которого подобрана в гармоническом контрасте с цветным освещением цветного же занавеса. Американский владелец, со скромностью истинного Креза, не исчисляет нам состава своего "L'orchestre Paramount", — разве имя "Paramount" не говорит само за себя?» (*Бундиков А.* У Парамаунта. «Анна Каренина» // Возрождение. 1929. 24 января).

26 Новое время. 1923. 1 февраля.

27 Там же. 1924. 12 июня (анонс кинотеатра «Елита Витаскоп»).

28 Сегодня. 1925. 18 июня (анонс кинотеатра «Мулен-Руж»). Ср. с оценкой фильма «Отец Сергий», выпущенного И. Ермольевым в европейский прокат: «Это был не только успех у переполнившей "Альгамбру" русской публики, увидевшей на экране настоящую, не кинематографическую русскую жизнь, бережное отношение к русской литературе, к имени Толстого. Успех этой картины не есть результат национального чувства, нет, картина сама по себе имеет целый ряд крупных достоинств, позволяющих ей, несмотря на шестилетнюю давность изготовления, еще сейчас конкурировать с иностранным производством. Крупные художественные достижения в кинематографе стареют не так быстро. Техника, правда, совершенствуется, массовые сцены становятся все внушительнее, все больше проявляется американских световых эффектов и фотографических трюков. Но душа картины продолжает жить и побеждать. Если анализировать успех этой картины, то он тесно связан с двумя именами: Мозжухин и Протазанов» (*А. Л<апине>р.* «Отец Сергий» // Руль. 1923. 31 января).

29 Гун-Бао. 1927. 29 марта (анонс кинотеатра «Палас»).

30 См.: Общее дело (Париж). 1920. 20 декабря. Ср.: «<Русский> Константинополь интересуется кинематографом, пожалуй, еще всякими "варьэте", "кабаре" и пр., но театр, постоянный художественный театр Константинополю не нужен» (Новое время. 1921. 3 декабря).

31 *С.В.* Из недавнего прошлого. Сценка из жизни русских беженцев в Константинополе // Новое русское слово. 1931. 23 мая.

32 *Жак Нуар <Окснер Я.>* У «Великого Немого» // Новое слово. 1921. 8 сентября.

33 Новелла И. Эренбурга «В розовом домике» была впервые опубликована в сборнике «Неправдоподобные истории» (Берлин. 1921).

34 *Алмазов Б.* Маленький фельетон // Наша речь (Бухарест). 1928. 15 августа.

35 Ср. с реакцией на показ первого советского хроникального фильма в Стамбуле: «На Пере толпа беженцев изорвала выставленные в витрине кинoснимки картины "Русская революция" с портретами Ленина, Троцкого, Чичерина и Луначарского» (Русское дело. 1922. 11 января).

36 Судя по многим указаниям, это неприятие не было безусловным. Ср.: «Ни один русский не должен пропустить эту дивную фильму с наилучшими русскими артистическими силами» (Новое время. 1926. 23 марта).

37 *Курдюмов М. <Каллаш М.>* Кино-гнусности. Советские фильмы // Возрождение. 1926. 6 мая. Ср.: «"Русская революция" — известная большевицкая агитационная фильма, имеющая целью показать миру, что в СССР работает Путиловский завод ("Красный путиловец"), дети занимаются гимнастикой и пр. Обилие агитационного словоговорения в надписях так велико, что публика не высиживает и уходит. Такие надписи, как "Луначарский — самый симпатичный из комиссаров" или "Наконец мир" — выдают Амкино и Совкино с головой» (*В. Кр<ымский>*. Чудеса большевицкой картины // Новое русское слово. 1927. 16 августа).

38 *М. А<рцыбашев>*. «Александр II» // За свободу! 1926. 18 февраля.

[39] *Волконский С.* Фильм о Достоевском // Последние новости. 1933. 6 августа (курсив автора).
[40] Он же. «Иоанн Грозный» // Там же. 1927. 28 марта.
[41] *М.* «Деревня греха» // Возрождение. 1929. 24 апреля.
[42] *Чебышев Н.* «Колхозники» // Там же. 1936. 10 апреля.
[43] *Саккар.* «Петр Великий»: Новый советский фильм в Париже // Иллюстрированная Россия. 1937. № 48.
[44] *Франк В.* Русский мальчик в Берлине // Волга (Саратов). 1998. № 10. С. 126.
[45] См.: Новое русское слово. 1931. 3 марта.
[46] *Вейнбаум М.* «Процесс Промпартии» на экране // Там же. 1931. 4 марта. Укажем, что очевидная политическая ангажированность картины вызвала ее запрет в некоторых странах, например в Германии. См.: Сегодня. 1931. 2 января.
[47] *А.Н.Т.* <*Ладинский А.*> «Родина зовет» // Последние новости. 1937. 13 августа. Ср.: «Пришедший из России фильм у рецензента невольно вызывает двойственное отношение к созерцаемому. Радуешься русским лицам и картинам природы и одновременно отмечаешь все попадающиеся на глаза агитационные рычажки, направленные к политическому и социальному обману зрителя» (*Чебышев Н.* Два советских фильма // Возрождение. 1936. 17 апреля).
[48] Цит. по: Китай и русская эмиграция в дневниках И.И. и А.Н. Серебренниковых. 1919–1934. Т. 1: «Пока же мы счастливы тем, что ничто не угрожает нам...». М.; Стенфорд, 2006. С. 176.
[49] *Чебышев Н.* «Мы из Кронштадта» // Возрождение. 1936. 29 мая.
[50] *Яблоновский А.* Кривое зеркало // Там же. 1927. 12 января. Ср.: «Хотелось бы знать, почему русские всегда изображаются дураками и пьяными. Очевидно, раз мы люди без родины, то можно нас изображать как угодно. <...> По-моему, мы должны были бы протестовать против ложных представлений о нас и искажении таких писателей, как Толстой» (*Завадская А.* Почему фильмы из русской жизни являются развесистой клюквой? (Письмо в редакцию) // Новое русское слово. 1932. 1 июля.
[51] *Волгин А.* <*Волконский А.*> Развесистая клюква (На съемках «Княжны Таракановой, побочной дочери царя» в Ницце // Возрождение. 1929. 30 мая.
[52] *Крымский В.* На премьере постановки Д.С. Буховецкого // Новое русское слово. 1926. 25 апреля.
[53] Известен случай, когда исторический прототип потребовал судебной защиты от экранных фантазий: зимой 1932 г. князь Ф. Юсупов подал судебный иск к создателям очередной кинобиографии Распутина, поставленной в Германии А. Гротцем. В качестве компенсации за «искажение исторической правды» он потребовал от компании «Эмелка» 50 тысяч марок отступного и обязательства удалить из всех прокатных копий картины все эпизоды, изображавшие членов его семьи (<*Б/п*>. Кн. Юсупов и фильм о Распутине // Новое русское слово. 1932. 19 марта). Этот процесс кончился ничем, но осенью следующего года княгиня И. Юсупова потребовала запретить американскую ленту «Распутин и императрица», поставленную Р. Болеславским, поскольку «сцена, в которой Распутин насилует ее, является клеветой, так как изображает ее любовницей “великого старца”» (Там же. 1933. 26 октября). Потребовав от кинокомпании «МГМ» два миллиона долларов в качестве возмещения причиненного морального ущерба, она указала, что «выведенная в фильме “принцесса Наташа” изображена так, что все происходящее с ней может быть отнесено только к ней, жалобщице. События в фильме извращены и составляют клевету, унижение и изображают ее в постыдном виде» (Там же. 1933. 29 октября). В августе следующего года И. Юсупова выиграла дело в британском суде и получила от кинокомпании компенсацию в 750 тысяч долларов. «Соглашение подписано, и чек на эту сумму княгине вручен. Кроме того, кинокомпания согласилась извиниться перед княгиней и публично заявить, что “княжна Наташа” в фильме “Распутин и императрица” — совершенно вымышленный тип и ничего общего с княгиней не имеет» (Там же. 1934. 12 августа). По данным студийного архива, сумма компенсации была иной: из 185 000 долларов компенсации Юсуповы получили 125 000, а остальные ушли на оплату адвокатов (см.: *Napley D.* Rasputin in Hollywood. London, 1989. P. 202). Летом 1936 г. претензии к создателям этого же фильма предъявила княжеская чета Чегодаевых, выведенная в нем под своими именами (см.: Новое русское слово. 1937. 11 июня), и тоже добилась компенсации от ответчиков (см.: *Napley D.* Op. cit. P. 54–55).
[54] *Морской А.* Мода на русское // Иллюстрированная Россия. 1929. № 5.
[55] *Е. С*<*аблин*>. Фильмы из русской жизни: Письмо из Лондона // Возрождение. 1928. 25 февраля.

56 *А.Н.Т. <Ладинский А.>* О тройках, русских гвардейцах и развесистой клюкве // Новая газета (Париж). 1931. № 5.

57 В июне 1929 г. А.А. фон Лампе, барон Е.Ф. Энгельгардт, полковник В.К. Леонтович учредили в Берлине Общество фильмовой экспертизы, «в распоряжении которого собраны книги, снимки, гравюры, картины, альбомы, образцы военных и гражданских форм и т.п., материалы различных эпох, как относящихся к военному миру старой России, так и к ее миру придворному, чиновничьему и к ее быту. Это общество ставит себе задачей работы в качестве собирательного советника при русских картинах, командируя в распоряжение фирмы одного из своих сочленов, в то же время снабжая его по мере хода работы всем необходимым материалом» (*<Б/п.>* Общество фильмовой экспертизы // Руль. 1929. 12 июня. См. также: *Ч<ебышев Н.>* Консультация по русским постановкам // Возрождение. 1929. 14 сентября; Иллюстрированная Россия. 1929. № 32).

58 Речь идет о фильме «Любовные похождения Распутина». Вместо фон Лампе постановку консультировал художник А. Арнштам.

59 Ср. с рассказом Н. Балиева: «Пригласили меня как-то в Холливуд на съемку. Говорят, снимают фильм из русской жизни, посмотрите, мол, как мы здорово русскую избу показали. Прихожу в студию, вижу — изба как изба, из настоящих бревен. Но над дверью — батюшки мои! — вижу прибита икона, а по бокам, на двух вышитых полотенцах два самовара подвешено, словно лампады... Тут же "технический" советник вертится, из наших же, эмигрантов. Я ему говорю, что же вы смотрите, ведь это же курам на смех. А он только рукой махнул. "Что же, — говорит, — я могу сделать. Они еще хотели тут живого белого медведя посадить, насилу уговорил. Да все равно, этот фильм дальше Америки не пойдет. Пусть уж так останется. Режиссер не любит, когда с ним споришь"» (Цит. по: *Саккар.* Революция на экране: Как изображают русскую революцию в кинематографе иностранцы // Иллюстрированная Россия. 1937. № 46).

60 Письмо А.А. фон Лампе председателю РОВС генералу Е.К. Миллеру от 26 февраля 1931 г.; Берлин — Париж. Цит. по: Новый исторический вестник (М.). 2002. № 2.

61 *Седых А.* Париж наводнен русскими фильмами // Новое русское слово. 1937. 30 июля.

62 *Железная Маска <Седых А.>* Заметки репортера // Иллюстрированная Россия. 1939. № 35. Из-за начала войны картина на экраны не вышла.

63 *Темирязев Б.* Тяжести // Русские записки. 1938. № 3. С. 130–131. Ср. с описанием сербско-русского зала во время показа голливудской версии «Воскресения»: «Лучший аттестат ее игры — слезы, струившиеся по щекам пожилых сербов, закаленных в житейских бурях и перенесших "голгофу" своей родины. О женщинах и говорить нечего — в полумраке зрительного зала белые комочки платков непрерывно подносились к глазам... Да, волшебница эта Долорес дель Рио! <...> Театр был не только переполнен — публика густыми толпами уходила, не получив билетов. Уже вывешен был аншлаг, а кассу все-таки пытались взять штурмом. В кинолетописях Белграда еще не было ничего подобного. Велик гений Толстого. Притягательно его имя. Русская душа не могла не исполниться чувством гордости» (*Брешко-Брешковский Н.* «Воскресение» — новая кинодрама // Новое время. 1927. 6 сентября).

64 Самым пикантным для своего времени образчиком «русского материала» в западном кино можно признать фильм «для взрослых» «Третий пол», вышедший на экраны Нью-Йорка в октябре 1932 г.: «Русских было особенно много <на просмотрах>, так как фильма рисует трагедию русского скульптора, который по воле природы стал гомосексуалистом. В картине яркими чертами изображена жизнь талантливого художника, который победил все препятствия, стоявшие на его пути, кроме одного — своего полового извращения» (Новое русское слово. 1932. 22 октября).

65 *Чебышев Н.* «Черные розы» // Возрождение. 1936. 21 февраля. Согласно другому мнению, они «дают ясную и легко усваиваемую формулу, которую так удобно принять. Они рассказывают о нравах и быте веселые небылицы, которые дают возможность создать новое царство утешительной бессмыслицы среди разумного европейского мира. Отсюда и самовары на рояле и на книжных полках в русских постановках, и чудовищно вздорные фильмы, и наивные рассказы "из русской жизни", и все то, что поражает при чтении путешествий или даже общих рассуждений о русской психологии и нравах» (*Сазонова Ю.* Выдумки княжны Петрушки // Последние новости. 1936. 22 февраля). О стереотипах западного сознания см.: Она же. Международный сбор клюквы // Там же. 1926. 14 марта. См. также: *Недзельский Е.* Культура клюквы // Дни (Париж). 1926. 30 мая; *Пер-*

вухин М. Развесистая клюква // Наша речь. 1928. 29, 30 августа и др. Вместе с тем следует признать, что голливудская «киноклюква» взращивалась искушенными профессионалами: режиссер Э. Любич, например, был убежден, что «надо показывать Россию только в стиле "рюсс", иначе все... неубедительно и нетипично <...> Мы не историки и не биографы, а призваны действовать на воображение и чувства публики» (Цит. по: *Аренский К.* Письма в Холливуд. Монтерей; Мюнхен. 1968. С. 15). С ним был согласен Ч. Чаплин: «Неужели вы полагаете, что мы так глупы? Холливуд, тратящий миллионы долларов на декорацию квартала Шанхая или на постройку двойника собора Парижской Богоматери, может, конечно, позволить себе роскошь иметь советников, которые направляли бы постановки иностранных фильм. Мы попросту этого не хотим, ибо вовсе не заинтересованы в исторической или этнографической правде. <...> Мы отлично знаем, что русская интеллигенция живет (или, по крайней мере, жила) в таких же точно условиях, как и интеллигенция любой другой страны. Однако если бы мы сделали фильм в согласии с этой правдой, он не выдержал бы и двух представлений: публика требует балалайки, "Вольга-Вольга" и танца с ножом в зубах. Мы ей это честно даем и честно зарабатываем деньги; никто не вправе требовать от коммерческого предприятия, чтобы оно принесло свои интересы в жертву художественной правде. Если кто хочет изучать русский быт и историю, тот пусть читает романы и научные труды. Кинематограф есть развлечение для миллионов, а не научное пособие» (Чаплин о клюкве // Новое русское слово. 1932. 30 октября). Ср.: «Происходит все это с русскими вопросами в фильме исключительно потому, что только современное "русское" правительство и его "дипломаты" никогда не протестует против поношения русского прошлого и даже всеми мерами это поношение приветствует и даже само выпускает порочащие фильмы ("Потемкин") — все же остальные протестуют (до китайцев включительно), и тенденциозно поставленная фильма может дорого обойтись данной фирме, так как фильм может быть по политическим соображениям или запрещен, или урезан» (Письмо А.А. фон Лампе председателю РОВС Е.К. Миллеру от 26 февраля 1931 г.; Берлин — Париж. Цит. по: Новый исторический вестник (М.). 2002. № 2). С этим утверждением согласна и современная исследовательница. См: *Vasey R.* The world according to Hollywood. 1918–1939. University of Exeter Press, 1997. P. 5–54.

66 *В.К.* «Орлов» // Возрождение. 1934. 1 июня.

67 *Полишинель <Петров А.>* Отблески великих гроз. На кинопросмотре // Рупор. 1929. 21 февраля.

68 *<Б/п.>* «Трагедия России» // Русское слово (Харбин). 1929. 22 февраля.

69 *<Б/п.>* Великий Немой // Театр: Ежемесячный иллюстрированный журнал (Берлин). 1922. № 14.

70 *<Б/п.>* «Тоска по родине» // Русский Берлин. 1927. № 6.

71 Руль. 1927. 22 октября.

72 *Т.* «Тоска по родине» // Там же. 1927. 25 октября.

73 *<Б/п.>* «Тоска по родине» // Последние новости. 1928. 11 января. В указанной экранной реминисценции были использованы кадры «царской хроники».

74 Там же. 1929. 5 октября.

75 Ср. с отзывом жителя русского Китая: «Разрешил себе побывать в кино. Смотрел довольно глупую музыкальную комедию английской продукции. Перед этой комедией были показаны новости Пате, а также видовая картина: экскурсия скаутов на гору Афон. И то и другое было интересно. Любопытно, что мальчики-экскурсанты (кажется, англичане), собравшись в одном из уголков Афона, спели хором русскую песню "Эй, ухнем!", отчетливо выговаривая русские слова. Конечно, это было ни к селу ни к городу, как говорится, и лишь показывало только, как во всем мире стала популярна эта русская песня наша. Словно они пропели ее для нас, эмигрантов, специально» (Цит. по: Китай и русская эмиграция в дневниках И.И. и А.Н.Серебренниковых. М.; Стэнфорд, 2006. С. 373).

76 Это были короткометражные музыкальные фильмы «Песня волжского бурлака», «Бывали дни веселые», «Эй, ухнем!» в исполнении «настоящих бурлаков» (см.: Последние новости. 1929. 27 января), «Изба» с участием певицы Нины Тарасовой (см.: Там же. 9 августа), арии из опер «Кармен» и «Евгений Онегин» в исполнении тенора Павла Райчева (см.: Новое русское слово. 1929. 22 июля; Die Tobis. 1928–1945. Eine kommentierte Filmografie / Red. Hans-Michael Bock, Wiebke Annkatrin Mosel, Ingrun Spazier. Hamburg, 2003. S. 36), «Три русские цыганки» в исполнении ансамбля Рене Тумановой, «Вечер на берегу Дона» с участием певца Вл. Дилова и русского хора (см.: Новое русское

слово. 1930. 23, 27 мая), «Alt-Moskau», «Блеф», «Искусство Парижа» и «Золотой петушок» с участием артистов одноименного берлинского театра и оркестра балалаечников под управлением Георгия Черноярова (см.: Последние новости. 1930. 2 мая; Die Tobis. 1928–1945. Eine kommentierte Filmografie / Red. Hans-Michael Bock, Wiebke Annkatrin Mosel, Ingrun Spazier. Hamburg. 2003. S. 41), «Сентиментальный романс» с участием Мары Якубович (см.: Шлецер Б. «Сентиментальный романс» // Последние новости. 1930. 4 июля; *Янгиров Р.* В кадре и за кадром: Русские кинематографисты во Франции. 1925–1930 // Диаспора: Новые материалы. Вып. 4, 5), «Русская рапсодия», «Очи черные», «Две гитары» с участием Зинаиды Николиной и Ади Кузнецова (см.: Последние новости. 1931. 10 июня); «Как жили наши деды» с участием балета Веры Стрельской, русского оркестра и хора под управлением Якова Бунчука (см.: Новое русское слово. 1936. 20 октября) и др. Подробнее об американском изводе этой кинопродукции см. в: Liebman R. Vitaphone films. A catalogue of the feature and shorts. Jefferson; London; 2003; *Bradley E.M.* The first Hollyood sound shorts, 1926–1931. Jefferson; London, 2004.

77 Этот зал, расположенный в центре «русского квартала» Клиши, входил в киносеть Леона Сирочкина. Бывший ялтинский театровладелец эвакуировалася в Стамбул в ноябре 1920 г., а уже через два года управлял там тремя большими кинотеатрами (см.: Последние новости. 1924. 6 января). В 1923 г. Сирочкин перебрался во Францию и к началу 1930-х гг. был хозяином шести залов в Париже (7500 мест) и еще шести — в провинции. До конца 1920-х гг. он формировал их репертуар сообразно вкусам эмигрантской аудитории, подчеркивая это в рекламе: «Русские, ходите только в русские синема Л. Сирочкина» (Там же. 1928. 1 июня); «Министерства сменяются, а кинематографы Сирочкина все те же лучшие» (Там же. 16 ноября); «“Скучно на этом свете, господа”, — сказал Гоголь. “Это неверно, — говорит Сирочкин, — он не был в моих синема”» (Там же. 23 ноября); «Видеть фильм — потребность; видеть его у Сирочкина — наслаждение» (Там же. 1929. 8 марта); «У Сирочкина вы, наверное, встретите всех ваших родных и знакомых» (Там же. 5 апреля); «Объявляется мобилизация всех русских, проживающих во Франции. Все посещайте кинематографы Сирочкина, которые будут демонстрировать боевые пьесы сезона» (Возрождение. 1929. 27 сентября) и др. После Второй мировой войны предприниматель работал в американском прокате.

78 *<Б/п.>* «Кудеяр» // Последние новости. 1930. 4 апреля. В эту картину были включены эпизоды с исполнением русских песен — «Вечерний звон», «Гори, гори, моя звезда», «Ноченька», «Светит месяц» и др. (Там же. 7 марта).

79 *<Б/п.>* «Княжеские ночи» // Там же. 6 февраля. См. также: *Унковский В.* Крупные ссоры вокруг кинофильмы // Новое русское слово. 1930. 26 марта.

80 С детства зная русский язык, Жозеф Кессель начал свою профессиональную карьеру в эмигрантской печати, сотрудничая в 1920–1922 гг. в газете «Последние новости». Обсуждаемый фильм был вольной экранизацией одноименного романа (1927).

81 *Волконский С.* «Княжеские ночи» // Последние новости. 1930. 11 февраля.

82 *Г. Г<ессен>.* «Der weisse Teufel» // Руль. 1930. 30 января.

83 Руль. 1930. 4 апреля. Сообщая о действиях польской цензуры, устранившей из фонограммы фильма весь русский колорит, эмигрантская газета отметила: «Рука польского цензора способствовала тому, что фильм обратился в апофеоз борьбы свободолюбивых и благородных горцев против глупых и грубых русских варваров» (Там же. 1930. 18 апреля).

84 *Б. Б<родск>ий.* Пестрые заметки // Там же. 1930. 9 сентября. О нем см.: «За революционным фронтом я плетусь в обозе 2-го разряда...»: Из писем К.М. Миклашевского к деятелям театра // Минувшее–20. См. также: «Commedia dell'Arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. Книга, содержащая историю и догму этого вида театральных представлений, образцы сценариев, монологов и диалогов, библиогр<афический> указатель и иллюстрации, написанная Константином Миклашевским и изд<анная> Наталией Ильинишной Бутковской. СПб., 1914, 1917; *Constantin Mic.* La Commedia dell'Arte ou le théâtre de comédiens italiens XVI, XVII, XVIII siècle. Paris, 1927 (французское издание было посвящено Ч.-С. Чаплину).

85 *Новус.* Москва — Шанхай // Последние новости. 1936. 18 декабря. Примечателен рекламный анонс: «Русские! Вы должны видеть фильм, в котором с потрясающей правдой изображены первые годы русской эмиграции!» (Там же).

86 *Энче* <*Чебышев Н.*> Москва — Шанхай // Возрождение. 1936. 19 декабря.

87 *Седых А.* «Московские ночи» в Париже // Новое русское слово. 1934. 1 декабря.

88 Последние новости. 1929. 21 февраля. Ср. с аналогичным происшествием из предшествовавшей эпохи: «В одном из <петроградских> кинематографов публика на днях была свидетельницей трогательной сцены. На экране показывалась “военная хроника”: мелькали наши доблестные солдатики. Вдруг из публики раздается крик:
— Вася! Сын мой родной! Дорогой мой! — это кричал один старик, узнавший на экране среди разведчиков своего сына. — Восемь месяцев не видел своего сына родного, да вот Бог привел повидать его. Старик крестился, и по его лицу текли слезы радости» (<*Б/п.*> Петроград // Вестник кинематографии (М.). 1915. № 113 (1 июля).

89 К концу 1920-х гг. А.А. Иконников сделал неплохую по беженским меркам карьеру: он стал техническим консультантом «русских» постановок, в частности фильма «Последний приказ». Кроме того, он снялся в характерных ролях третьего плана в картинах «В ее царство», «Волжский бурлак», «Четыре сына», «Мир и плоть», «Человек, возомнивший себя Богом», «Жизнь бенгальского тигра», «Человек, сорвавший банк в Монте-Карло» и др. См. о нем: Последние новости. 1936. 4 декабря (Некролог); *Матич.* С. 427.

90 Последние новости. 1928. 20 апреля.

91 См.: <*Б/п.*> Эмигрант и кинематограф // Руль. 1929. 3 июля.

92 Новое русское слово. 1936. 26 апреля.

93 Ср. с режиссерскими поисками соответствующего типажа: «Очень важен лысый чиновник, помесь паскудного гнилозубого остроумия и бюрократической машины. <...> Очень хорош был бы К.М. Миклашевский. Хотелось бы дегенеративную форму лысого черепа» (Трилогия о Максиме. М., 1981. С. 259).

94 Ср.: «Французский цензурный комитет запретил советский фильм “Возвращение Максима” — продолжение фильма “Юность Максима”, два года назад шедшего в Париже без особого успеха. “Возвращение Максима” было показано на “частном сеансе” представителям парижской печати; по общим отзывам лиц, видевших этот фильм, он лишен каких бы то ни было художественных качеств. В смысле пропагандном он представляет некоторую ценность, но именно это обстоятельство и вызвало его запрещение во Франции» (<*Б/п*>. «Возвращение Максима» // Последние новости. 1938. 30 декабря). Есть основания полагать, что этот отзыв принадлежит Н. Берберовой.

95 *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. М., 1996. С. 61–62.

96 Укажем некоторые из этих показов: в 1924–1925 гг. регулярные «киновечера» проводил Русский литературно-художественный кружок и клуб Союза русских сценических деятелей в Берлине. Эпизодические благотворительные кинопоказы устраивало парижское Общество помощи больным и нуждающимся русским студентам (Возрождение. 1929. 16 апреля; Последние новости. 1929. 20 апреля). В Нью-Йорке начиная с весны 1932 г. регулярными показами фильмов занималось Общество помощи детям русской эмиграции при Русском клубе. Ср.: «Программа была подобрана прекрасно. Детишки хохотали от души. К сожалению, низкая плата не могла окупить даже маленькие расходы, и все же Общество принимает все меры к тому, чтобы удовлетворить желание родителей и устраивать эти кино регулярно» (Новое русское слово. 1932. 2 апреля). Из-за недостатка финансирования сеансы были прекращены в феврале следующего года (см.: Там же. 1933. 11 февраля). В октябре 1934 г. в Париже открылся русский детский киноклуб «Cendrillone» («Золушка»). «Отметим, что основательница этого хорошего дела — наша соотечественница <Кавуновская>, называемая во французских газетах Соникой Бо» (Возрождение. 1934. 21 сентября). В январе 1935 г., например, в этом зале демонстрировалась программа анимационных фильмов Владислава Старевича: «Лев и комар», «Постаревший лев», «Волшебные часы» и др., а также документальный фильм, «объясняющий функционирование марионеток и технику съемок» с пояснительными комментариями Ирины Старевич. Кроме того, в фойе демонстрировалась выставка кукол, изготовленных аниматором для своих постановок (см.: Последние новости. 1935. 18 января). Устроительница клуба написала сценарии ряда поздних фильмов Старевича («Занзабелла в Париже», «Воскресение Газулли» и др.), была награждена международными дипломами и французскими орденами (см.: *Анненков Ю.* Русские в мировой кинематографии // Возрождение (Париж). 1968. № 200. С. 128). Летом 1935 г. начались регулярные воскресные показы

для участников Национальной организации русских скаутов во Франции (см.: Последние новости. 1935. 28 июня; Возрождение. 1935. 14 июня; Там же. 1936. 30 июня; Последние новости. 1936. 20 ноября; Там же. 1937. 25 июня, 5 ноября; 3, 12 декабря; Там же. 1938. 25 марта, 10 июня и др.). Летом 1936 г. эта организация повторила показы анимационных фильмов Старевича на сеансах, устроенных «для пополнения фонда лагерных стипендий» (Возрождение. 1936. 30 июня). В 1938 г. регулярные киносеансы для подписчиков юношеского журнала «Сверчок» устраивал издатель И. Новгород-Северский в Париже: «При входе одна публика предъявляет подписные талоны на "Сверчок", другие норовят пройти без талонов.

— Ваш талон? — спрашиваешь у напористой дамы.

— Подписчица "Сверчка!"

Как-то неловко проверять. И многие проходят на шармака... В результате не то чтобы эти сеансы приносили доход, как мы того желаем, а еще приходится прикладывать... В наше кино допускаются только те взрослые, которые приводят детей, мы несем жертвенную работу и затраты... Наша задача — борьба с денационализацией детей, и мы скромно делаем, что в наших силах. Мы хотим, чтобы русские дети не росли иностранцами» (Меч (Варшава). 1938. 30 октября).

25 апреля 1934 г. парижский «Очаг русской музыки» устроил благотворительный кинематографический сеанс для пополнения собственной кассы и для помощи больным эмигрантам: «Прийти на помощь "Очагу" надо все тем же приятным способом, каким все время он угощал нас: надо провести еще один милый вечер, но этот раз в пользу "Очага"... В былые годы сборы в пользу больных давали крупные цифры, позволявшие щедро помогать больным и спасти много человеческих жизней. Теперь ссылки на кризис слышатся все чаще, и сборы дают лишь малую долю прежнего: люди привыкли прежде всего сокращать свои благотворительные выдачи, а уже потом стеснять себя... Пусть же сытые и здоровые, пусть те, кто понимает чужую нужду, пожертвует один вечер, чтобы вложить свою малую лепту в чужой бескорыстный труд» (*Сазонова Ю.* Русский кинематографический спектакль // Последние новости. 1934. 22 апреля). В Чехословакии в 1930-е гг. благотворительные кинопоказы эпизодически устраивал пражский Фонд помощи русским студентам в ЧСР (см.: Новости (Прага). 1937. 17 апреля) и т.п.

97 В одном из писем куратору Русского заграничного исторического архива в Праге Л.Ф. Магеровскому (27 ноября 1924 г.) В.В. Шульгин интересовался условиями приема документов в архив и сообщил: «Есть у галлипольцев <так!>, то есть в частности у Даватца, кинематографические ленты из революционных времен. Как Вы к этому относитесь? И третье — есть большое количество негативов со снимками в период гражданской войны» (ГАРФ. Ф. 5974. Оп. 1. Ед. хр. 69. Л. 1 об.).

98 *Lolo.* Дары экрана // Русское слово. 1927. 12 августа. Ср.: *Грот Е.* Кинематограф (Рассказ) // Русская жизнь. 1924. 8 февраля; *Горенко С.* Тени экрана // Русское слово. 1928. 25 ноября и др.

99 *Гримм А.* Кино-пропаганда // Общее дело. 1920. 3 июня. Автор статьи — бывший заведующий Киноотделением ОСВАГ.

100 Судя по некоторым данным, в 1920-е гг. эмигранты разных политических ориентаций затевали несколько проектов организации широкомасштабной кинопропаганды. Например, осенью 1922 г. «под непосредственным руководством известного русского финансиста графа Татищева образовано кинематографическое общество, которое, помимо чисто коммерческих целей, будет преследовать цели монархической пропаганды. По слухам, великий князь Дмитрий Павлович вложил крупные средства в это дело» (*<Б/п.>* Кино и монархизм // За свободу! 1922. 11 октября).

101 *О<льг>ин <Веселовский Н.>* Под двуглавым орлом // Русское слово. 1927. 17 апреля.

102 *<Б/п.>* Русская армия на экране // Новое время. 1921. 10 мая.

103 *Чебышев Н.* Близкая даль // Возрождение. 1932. 22 января.

104 Возможно, оператором был Ю.В. Городецкий — сотрудник театра «Летучая мышь», задержавшийся в Стамбуле после отъезда Н. Балиева, М. Вавича и др. в Европу. См. о нем: Последние новости. 1930. 15 июня (Некролог).

105 Он же. Из записной книжки. Отрывки. 1921 год // Последние новости. 1936. 9 апреля.

106 См.: Время. 1922. № 134. Ленту могли показывать русским военным, поскольку в Стамбуле действовал русский передвижной кинематограф (см.: *Йованович М.* Русская эмиграция на Балканах. 1920–1940. М., 2005. С. 310. Далее — *Йованович*, с указанием стр.), а в военных лагерях, например на острове Лемнос, действовали стационарные установки. Ср.: «Английская администрация,

может быть, в благодарность за интенсивную артистическую деятельность русских, а может быть, и во внимание к их усиленным потребностям в зрелищах построила кинематограф (конечно, руками русских рабочих), который всегда был переполнен» (Голос России. 1921. 26 июля).

107 *<Б/п.>* Фильм погребения П.Н. Врангеля // Возрождение. 1928. 12 мая.

108 См.: Последние новости. 1928. 12 мая; Возрождение. 1928. 18 мая.

109 См. об этом: *<Б/п.>* Перенесение праха генерала Врангеля в Белград 6 октября 1929 г. Белград, <1929>.

110 Ср.: «<Новакович> большой и верный друг русских. В его предприятиях получают заработок много русских эмигрантов. Сам г. Новакович очень бережно относится к русским и иногда во вред своим финансовым делам избегает ставить фильмы, оскорбительные для русского имени» (*<Б/п.>* Биоскоп «Корзо» // Русский голос (Белград). 1934. 30 сентября).

111 *В.К.* Исторический фильм // Новое время. 1929. 10 октября. Это событие снималось несколькими хроникерами: «На площади и на перроне приготавливаются к работе многочисленные кинооператоры. Характерно, что все они — русские — представители самых разнообразных местных и иностранных кинофирм» (*Бурнакин А.* Погребение праха ген. Врангеля в Белграде // Там же. 8 октября).

112 В советской России «царская хроника» была изъята из обращения и считалась инструментом монархической пропаганды. В 1918 г. попытка британского дипломатического агента Роберта Б. Локкарта помочь вдове придворного оператора А. Ягельского переправить его киноархив на Запад закончилась конфискацией архива чекистами. Тем не менее тайная утечка этих материалов из СССР продолжалась в 1920-е гг. Ср.: «Одним русским эмигрантом доставлены в Германию фильмовые снимки бывшего придворного фотографа Гана из семейной жизни императора Николая II. Снимки содержат много интересных моментов и, как исторические документы, имеют большую ценность» (Театр и жизнь (Париж). 1930. № 33 (октябрь — ноябрь).

113 См.: Вечерняя пресса. 1922. 28 июня.

114 См.: Новое время. 1923. 3 марта. Вероятно, это была перемонтированная версия указанной ленты Ханжонкова либо «Трехсотлетие царствования Дома Романовых». Об этих постановках см.: Великий Кинемо. С. 137–144, 172–179. Копия второй из указанных картин продавалась в Белграде зимой 1926 г. (см.: Новое время. 1926. 19 февраля).

115 *Васильев.* Русская действительность на экране // Старое время (Белград). 1924. 23 марта. Владелец фильмокопии анонсировал перенесение показов в Париж, но сведениями о них мы не располагаем.

116 *<Б/п.>* Матушка Россия в Париже // Последние новости. 1924. 1 июня. О показах см.: Там же. 8, 13 июня. Ностальгическим аттракционом можно считать выпуск в конце ноября 1929 г. в одном из парижских кинотеатров хроникального сюжета «Довоенный Санкт-Петербург (1905–1910 годы)», названного «единственным сохранившимся экземпляром фильма» и демонстрировавшегося в составе специальной русской программы вместе с советской игровой картиной «Царь Иоанн Грозный» (Возрождение. 1929. 22, 29 ноября).

117 Ведущим из них был пионер сибирского и дальневосточного кино Антонио Донателло, сохранивший на своих прокатных складах немалое число игровых и документальных лент дореволюционного производства: «Мой двадцатилетний опыт дает мне возможность предоставить моим уважаемым посетителям все, что им требуется от кино, хорошую музыку, чувствовать себя в театре, как в храме искусства и отдыха, за небольшую плату иметь большое удовольствие...» (Рупор. 1925. 11 января).

118 *<Б/п.>* «Былая слава России» // Русская жизнь. 1926. 12 февраля.

119 Свет. 1924. 7 мая.

120 Гун-Бао. 1927. 30 января.

121 Русская жизнь. 1926. 19 февраля. Подробное описание фильма: Там же. 26 февраля.

122 См.: *Зритель.* Русские в Сиаттле // Новое русское слово. 1926. 8 января.

123 См.: Там же. 16 апреля.

124 Там же. 9 апреля.

125 *О<льг>ин <Веселовский Н.>* Под двуглавым орлом // Русское слово. 1927. 17 апреля.

[126] *О<льг>ин <Веселовский Н.>* «Былая слава Росии» // Русское слово. 1927. 20 апреля.

[127] За свободу! 1926. 25 декабря. Возможно, эта лента под названием «Мировой пожар» в июне того же года демонстрировалась на белградском экране: «Большая социальная драма из последней русской революции 1917 года в 8 частях. Администрация биоскопа постаралась дать возможность уважаемой публике видеть ужасы великой русской революции, снимки с действительности изумят и ужаснут уважаемых посетителей» (Новое время. 1926. 10 июня).

[128] В течение января 1927 г. Рымович печатал с продолжением в газете «Новое русское слово» свой роман «Судьба России», по его словам ставший литературной основой картины.

[129] *Чужой А. <Лихтенштейн А.>* «Судьба России» // Новое русское слово. 1927. 23 февраля.

[130] См.: Там же. 1 мая.

[131] Анонимный американский рецензент отнес картину к специфическому «славянскому» репертуару для аудитории нью-йоркского Ист-Сайда. Отметив интересный хроникальный материал, он счел режиссуру и операторскую работу очень плохой, а игру актеров — невыразительной; к тому же общее впечатление от просмотра было для него испорчено неграмотными надписями. «Эта картина, вызывающая улыбку, — урок того, как не надо снимать кино. Рымович сейчас находится в Америке и, может быть, научится здесь снимать кино правильно» (Variety. 1927. 18 May).

[132] См.: Русская жизнь. 1926. 3 июня.

[133] См. анонс о показе в Ньюарке: Новое русское слово. 1927. 13 марта.

[134] См.: Там же. 3 апреля.

[135] См. анонс о благотворительном сеансе картины в пользу инвалидов мировой и Гражданской войн: Новая заря. 1929. 12 апреля.

[136] См.: Там же. 19 сентября. Через несколько лет копия картины попала в Париж: «Запасайтесь местами в “Studio Caumartin”, если хотите видеть фильм, на достоинствах которого сошлись все критики, и единственный редчайший документ» (Последние новости. 1933. 27 января); «Самый волнующий и незабываемый фильм» (Там же. 3 февраля).

[137] Новая заря. 1927. 14 августа.

[138] Заря. 1930. 20 апреля.

[139] О ней см.: Великий Кинемо. С. 486.

[140] *Йованович.* С. 383–384.

[141] *Ибикус.* Фильм «Великая Россия» // Бух (Белград). 1931. № 9. См. также: Русский голос. 1932. 14 февраля. Ср. с современной оценкой: *Йованович.* С. 385.

[142] Можно думать, что этот проект был частью обширной политико-просветительной кампании: в сентябре 1926 г. группа бывших воспитанников Императорского Николаевского кавалерийского училища во главе с генералами Е.К. Миллером, К.И. Сычевым, а также С.М. Волконским объявила о начале цикла лекций по «отечествоведению» (см.: Новое время. 1926. 15 сентября).

[143] Российский государственный исторический архив г. Санкт-Петербурга. Ф. 472. Оп. 50. Ед. хр. 1612. Л. 1.

[144] См.: Там же. Л. 14, 20, 33.

[145] См.: *<Б/п.>* Фильм о Николае II // Гун-Бао. 1927. 30 января; Русское слово. 1929. 9 июня.

[146] В июне 1917 г. он патронировал показы русских игровых фильмов в Вашингтоне: «В своей вступительной речи глава Российской миссии г-н Борис Бахметев признал большой честью для себя и своих соотечественников показать американцам лучшие образцы национального искусства и отметил, что с помощью этих произведений экрана американцы смогут еще больше узнать о жизни, обычаях, труде и развлечениях граждан новой братской республики России» (National Press club release. Washington. D.C. 27 June 1917; New York Public library. Robinson Locke collection. Ser. 2. Clippings on film. Vol. 76).

[147] Это были картины «Императорская Россия» и «История России со Смутного времени» (см.: Возрождение. 1927. 3 октября). Первая из них состояла из двух частей: «Демонстрация военной мощи Российской империи перед Великой войной» и «Доблестная работа ее армии на громадном фронте во время войны» (см.: Там же. 3 августа). Вторая иллюстрировала историю Дома Романовых съемками коронации Николая II, открытия памятника Александру III в Москве, парадов гвардии и армейских частей, приезда в Санкт-Петербург президента Франции Раймона Пуанкаре в 1914 г., жизни императорской семьи, фронтовой хроникой, жизнью русских военных в

Галлиполи и на острове Лемнос и др., дополнявшимися игровыми эпизодами, заимствованными из какой-то юбилейной постановки 1913 г. (А.А. Ханжонкова или А.О. Дранкова) (см.: Возрождение. 1936. 30 апреля).

148 *<Б/п.>* Демонстрирование русских фильм во французской провинции // Там же. 1927. 29 июля.

149 Отец Георгий Спасский — главный священник Черноморского флота, эвакуировавшийся с ним в Бизерту; с 1922 г. жил в Париже; в 1925 г. начал служение в храме Св. Александра Невского на улице Дарю. Духовник Ф.И. Шаляпина и других видных эмигрантов, он пользовался широкой известностью в русском Париже как талантливый проповедник и духовный писатель.

150 Сегодня. 1926. 31 декабря. По-видимому, этот фильм демонстрировался на закрытом вечере Союза галлиполийцев 22 марта (см.: Возрождение. 1927. 22 марта).

151 См.: Последние новости. 1927. 3 июля.

152 *<Б/п.>* В Лионе. Историческая фильма // Возрождение. 1927. 3 августа.

153 17 сентября фильм «Императорская Россия», сопровождавшийся докладом К.И. Сычева и выступлением певца К.Е. Кайданова, был показан в зале Географического общества (см.: Там же. 1927. 20 сентября).

154 *<Б/п.>* «Царская Россия» // Новое время. 1927. 25 сентября.

155 Эрдели Иван Георгиевич — генерал от кавалерии, видный командир Добровольческой армии, председатель Союза офицеров, один из руководителей РОВС.

156 *В.* Поездка с фильмами по Франции: Картины русского прошлого // Возрождение. 1927. 6 сентября.

157 Там же. 3 октября.

158 *<Б/п.>* Русская фильма в Болгарии // Там же. 1928. 30 апреля. 19 мая фильм «Императорская Россия» в сопровождении лекции генерала Е.К. Миллера демонстрировался на торжественном собрании в день рождения монарха, устроенном в Союзе ревнителей памяти императора Николая II (см.: Там же. 19 мая).

159 См.: Последние новости. 1928. 28 сентября.

160 См.: Новое время. 1928. 21 сентября.

161 См.: Там же. 28 сентября, 2 октября.

162 См.: Русское слово (Харбин). 1929. 7 июня. В марте 1929 г. в Харбине демонстрировался фильм «Царствование и трагедия Дома Романовых» (Там же. 1929. 5 марта), смонтированный, по-видимому, из хроники и «юбилейных» игровых постановок 1913 г.

163 Укажем известные нам показы: 13 января 1930 г. на встрече русского Нового года в Ницце (см.: Последние новости. 1930. 13 января; Возрождение. 1930. 13 января); 27 марта 1931 г. в Гренобле — на вечере Союза русских студентов (см.: Последние новости. 1931. 27 марта); 16 октября 1932 г. в Париже — на благотворительном вечере в пользу Корпуса-лицея имени императора Николая II и общежития русских мальчиков в Веррьере (см.: Там же. 1932. 16 октября; Возрождение. 1932. 16 октября); 29 мая 1934 г. в Тулоне — на специальном сеансе в местном кинотеатре, в сопровождении оркестра и русского церковного хора под управлением Б. Котова (см.: Последние новости. 1934. 29 мая; Возрождение. 1934. 29 мая).

164 Богуславский Виссарион Андреевич — общественный деятель.

165 См.: Возрождение. 1936. 30 апреля, 3, 14, 31 мая.

166 *<Б/п>*. Синефон // Там же. 1933. 13 января. Под названием «Николай II и Сталин» эта картина вернулась на экран в конце года: «Прекрасная картина из русской жизни, которую следует посмотреть» (Последние новости. 1933. 3 ноября). На волне общественного интереса, поднявшегося после признания СССР, несколько схожих сюжетов появилось в США: весной 1932 г. путешественники Бертон Холмс и Джулиан Брайан представили нью-йоркской публике любительскую ленту «Россия прежде и теперь», в которую вошли сюжеты, снятые ими в поездках по России до революции и в 1930–1932 гг. (см.: Новое русское слово. 1933. 2 апреля). В следующем году Брайан демонстрировал новую версию — «Правда о советской России» (Там же. 1934. 15 апреля). У туриста-кинолюбителя Карвета Уэллса при выезде из СССР власти конфисковали около половины из 3000 метров отснятого материала. Тем не менее то, «что они пропустили, необычайно интересно и сильно разнится от того, что показывают здесь в советских картинах» (Там же. 1933. 8 мая). Его лента «Красная Россия» была показана в начале мая того же года. «Карвет Уэллс видел в России то, что он хотел видеть, а не то, что показывают туристам большевики, и поэтому его

впечатления не окрашены в официальный розовый свет» (<*Б/п*>. «Красная Россия» // Новое русское слово. 1933. 5 мая). В сентябре 1935 г. в Нью-Йорке был показан любительский фильм «Американец осматривает советскую Россию», снятый инженером Чарльзом Стюартом во время командировки в СССР (Там же. 29 сентября). Ныне эти кадры хранятся в киноотделе Гуверовского архива (Hoover institution of war, revolution and peace, Stanford, USA).

167 <*Б/п*>. Александра Львовна Толстая в Нью-Йорке // Там же. 1933. 22 февраля. См. также: <*Б/п*>. Александра Толстая в Холливуде // Возрождение. 1933. 24 марта. Как курьез, отмеченный эмигрантами, укажем сюжет звуковой американской кинохроники: «Жена американского инженера Грэйди рассказывает на экране известный анекдот об утопавшем Сталине и спасшем его еврее. За напечатание этого анекдота в американском журнале она, как известно, была выслана из СССР» (Новое русское слово. 1931. 12 мая).

168 *О.П.* Два момента // Возрождение. 1938. 30 декабря. Через несколько дней этот сюжет под названием «Говорит великий князь Владимир» демонстрировался в Нью-Йорке (см.: Новое русское слово. 1939. 1 января).

169 Сегодня. 1920. 29 декабря.

170 Голос России. 1921. 6 января. См. также: Там же. 12, 15 января.

171 <*Б/п.*> Встреча русского Нового года // Руль. 1921. 11 января.

172 Последние новости. 1922. 18 февраля.

173 Накануне (Берлин). 1923. 28 декабря. Ср.: «Встреча Нового года в киноателье — Небывалое событие — Киносъемка всех присутствующих — Немедленная проявка — Через два часа на экране — Съемка на конкурс киновнешности. Съемку будет производить “Chronos-Film” под руководством известного немецкого режиссера — Беспрерывное веселье — Два оркестра музыки — Jazz-band — Дефиле мод — Бой конфетти — Серпантин — Томбола — Экспромты — Конкурс киновнешности — Выдача приза (золотые часы) по присуждению жюри из публики, а также раздача пленок и фотографий 6 января — Радио!» (Руль. 1923. 21 декабря); «Все на киносъемку в Skala-Klubsäle. Встреча Нового года в киноателье. Съезд в 10 часов вечера. Съемка всю ночь. Беспрерывные танцы. Смокинг не обязателен. Ответственный распорядитель — Мери Бран» (Там же. 1924. 1 января).

174 См. о ней: «Странное существо! Полумужчина, полуженщина. Во всяком случае, мужского “начала” было в ней больше, чем женского; и одевалась она скорей по-мужски, и склонность имела к молодым блондиночкам с нежной белой кожей» (*Морфесси Ю.* Жизнь, любовь, сцена. Воспоминания русского баяна. Париж, 1931. С. 176).

175 Руль. 1924. 7 января.

176 Там же. 27 января.

177 Там же. 2 марта. Ср.: «В пятницу, с 3 часов дня в “Луна-парке” будет снят ряд эпизодов фильмы при участии Бойтлера. Посетители в этот день могут также попасть на экран в качестве невольных участников съемки» (Там же. 1923. 6 июля).

178 См.: Русский Берлин. 1927. № 4.

179 Сегодня. 1926. 17 июня.

180 Там же. 1927. 8 мая.

181 Цит. по: *Качаки J.* Руске избеглице у Краљевини СХС / Југославии: библиографија радова 1920–1944. Београд, 2003. С. 360.

182 Наша заря (Тяньцзин; Мукден). 1931. 6 февраля.

183 Там же.

184 <*Б/п.*> Последний вечер «Монплезира» // Там же. 1931. 11 февраля.

185 <*Б/п.*> Веселящийся Тяньцзин на экране // Там же. 8 марта.

186 См.: <*Б/п.*> Бал «Чисел» // Возрождение. 1935. 23 июня.

187 См.: Время. 1920. 26 июля.

188 Свобода. 1921. 10 марта. Возможно, этот и другие сюжеты демонстрировались на бесплатных сеансах для беженцев, организованных Культурно-просветительной комиссией Русского комитета при варшавском отделении YMCA. Один из них, например, состоялся 11 февраля 1922 г. (см.: Там же. 1922. 10 февраля).

189 См.: Русское время. 1926. 18 июля.

190 *В.К.* Всесокольский слет // Новое время. 1930. 12 июня.

191 Там же.

192 См.: Возрождение. 1933. 25 ноября.

193 См.: Эхо. 1927. 25 июня. Об этом предприятии см.: *Р. К-ов.* Два часа в киностудии «Akis» // Там же. 4 февраля.

194 Новое русское слово. 1936. 19 января.

195 См.: Там же. 15 ноября. По-видимому, эмигрантские сюжеты эпизодически показывались русским американцам: «Сегодня и всю неделю посмотрите и послушайте, как русские эмигранты веселятся в Эстонии. Песни и танцы русских беженцев» (Там же. 1933. 15 июля).

196 Перов Павел Н. — художник, литератор. В начале 1920-х гг. жил в Берлине, переводил книги иностранных беллетристов, иллюстрировал русские книжные издания для детей (см.: Руль. 1923. 4 февраля) и работал на германских киностудиях. Летом 1926 г. он перебрался в Нью-Йорк, где перепечатал свой авантюрный роман «Пациент доктора Арнольди» в газете «Новое русское слово» в сентябре — октябре 1926 г. (первая публикация — в рижской газете «Сегодня» в июле — сентябре 1926 г.). Американская версия предварялась анонсом: «П. Перов — русский автор ряда романов, напечатанных в английских, немецких и русских изданиях, ярко рассказывает о приключениях русских эмигрантов, заброшенных волею судьбы сначала на Дальний Восток, а затем в Америку» (Новое русское слово. 1926. 18 августа). В августе он заключил контракт с компанией «Игл Фильм Ко» «на монопольную эксплуатацию изобретения в области “живой карикатуры”. Изобретение это заключается в совершенно новой комбинации рисунков с действием живых актеров, а также в их раскрашивании в натуральные цвета совершенно новым способом. <...> Г-н Перов уже приступил к изготовлению рисунков и к подготовительным работам к первой картине, которую предполагается выпустить в середине сентября. Название картины пока хранится в секрете» (Там же).

197 Там же. 1927. 4 февраля.

198 В основу доклада была, по-видимому, положена статья докладчика «Великий Немой. Как это делается», опубликованная в газете «Новое русское слово» 30 апреля 1926 г.

199 *Животовский С.* Русские вечера // Новое русское слово. 1927. 10 февраля.

200 *Бурлюк Д.* «Фильм Гилд Синема» // Русский голос (Нью-Йорк). 1927. 6 февраля.

201 Клуб «Марсиан» открылся в Южном Бронксе 2 октября 1924 г. Инициаторами этого интернационального союза художественной богемы были выходцы из России (см.: Там же. 1924. 2 октября). На русское происхождение клуба указывает и его название, по-видимому коннотировавшее футуристскую эмблематику 1910-х гг.

202 См.: *<Б/п.>* Кинематографический вечер у «Марсиан» // Новое русское слово. 1927. 20 марта.

203 См. репродукцию портрета Д. Бурлюка работы Н. Цицковского: Русский голос. 1927. 14 апреля.

204 См. анонс о новогоднем празднике в Русском клубе Нью-Йорка: Новое русское слово. 1928. 30 декабря.

205 «Tonbildsyndicat AG» («Tobis») — германо-голландское кинопредприятие, производившее звуковые картины. Описанные сюжеты отсутствуют в существующей фильмографии этой фирмы. См.: Die Tobis. 1928–1945. Eine kommentierte Filmografie / Red. Hans-Michael Bock, Wiebke Annkatrin Mosel, Ingrun Spazier. Hamburg, 2003.

206 Фильм был озвучен музыкой М. Мусоргского в аранжировке М. Равеля.

207 *Лидарцева Н.* Новые фильмы // Руль. 1930. 19 января. Очевидно, в схожей технологии работали и парижские коллеги Павла Перова, выпустившие на экран анимационные фильмы «Танго котов» и «Макс и муха». Они были сняты «молодым художником и режиссером М.Н. Волковым. Его компаньон, оператор и техник выступает под именем Зич — тоже русский» (Руль. 1931. 30 мая). Ими же, очевидно, была сделана еще одна анимация — «Русская колыбельная: Под русские национальные мотивы», в которой под мелодии «Камаринской», «Светит месяц», «Ах вы, сени», «Эй, ухнем» и др. «фантастические персонажи — полукошки, полусобаки, полуптицы, полунасекомые исполняют ряд комических танцев и воздушных эволюций» (Последние новости. 1932. 29 апреля).

208 См.: Русский голос. 1929. 11 марта.

209 Уроженец Ростова-на-Дону Александр Парецкий был журналистом, членом редколлегии и постоянным автором газеты «Русский голос», сотрудничал в журнале «Верайэти» и др. В 1926–1927 гг. он работал на голливудских студиях, а вернувшись в Нью-Йорк, открыл киноателье «Бриф-филмз».

210 См.: Русский голос. 1929. 18 мая.

211 *Бурлюк Д.* «Бабы рязанские» // Там же. 22 мая. Фильм Парецкого демонстрировался в одной программе с этим советским фильмом.

212 Там же. 18 декабря.

213 См.: Там же. 28 апреля.

214 Там же. 18 мая.

215 К разряду эмигрантских лент можно отнести и звуковой документальный фильм на русском языке «Поездка по заводам Форда в Ривер Руж», показанный 17 января 1932 г. в одном из женских клубов Нью-Йорка. «Картина представляет колоссальный интерес, ярко иллюстрируя достижения американского гения» (Новое русское слово. 1932. 14 января).

216 Это был кинопроект «Полет лебедя», «в котором будет воспроизведена вся жизнь Анны Павловой». Сценаристом фильма был назван некто А. Олиферов, «балет для фильма поручено набрать в Европе импресарио С. Юроку» (Последние новости. 1933. 13 октября). Подготовительный период картины растянулся на год (см.: Возрождение. 1934. 9 ноября), в итоге она так и не была поставлена.

217 Ср.: «Затруднения при изготовлении этого фильма заключаются в том, что приходится пользоваться негативами, имеющими десятилетнюю давность. Их приходится соединять, синхронизировать и вообще объединять в одну ленту с фильмами, которые крутили в последнее время со всеми усовершенствованиями современной кинематографической техники. Старые фильмы имеют большую ценность, так как изображают танцы Павловой. Таким образом, знаменитая балерина будет снова перед нами танцевать — пять лет спустя после своей смерти» (*<Б/п.>* Бессмертный лебедь// Возрождение. 1935. 1 ноября).

218 Последние новости. 1935. 1 ноября.

219 См.: Новое русское слово. 1936. 24 января.

220 *Шайкевич А.* Анна Павлова на экране // Возрождение. 1936. 23 февраля.

221 *Волконский С.* Анна Павлова. Фильм «Бессмертный лебедь» // Последние новости. 1936. 23 февраля.

222 Анонс Комитета по сооружению памятника Анне Павловой // Там же. 23 февраля.

223 *N.* «Бессмертный лебедь»: На просмотре фильма «Анна Павлова» 22 февраля в Париже // Иллюстрированная Россия. 1936. № 11. Здесь же помещена репродукция проекта памятника Павловой работы М. Добужинского.

224 *<Б/п.>* Жизнь Нижинского на экране // Последние новости. 1934. 23 ноября. См. также: *<Б/п.>* Жизнь Нижинского на экране // Возрождение. 1934. 16 ноября. Эта книга была экранизирована лишь в 1980 г.

225 *<Б/п.>* Лифарь против жены Нижинского // Там же. 1935. 8 февраля.

226 *<Б/п.>* Как текут дни Вацлава Нижинского // Новое русское слово. 1936. 9 августа.

227 *<Б/п.>* Сергей Лифарь на экране // Возрождение. 1936. 21 ноября. Ср.: *<Б/п.>* Лифарь на экране // Последние новости. 1936. 22 ноября; *<Б/п.>* Сергей Лифарь на экране // Новое русское слово. 1936. 5 декабря.

228 *Бельговский К.* Память о Вас.Ив. Немировиче-Данченко ожила в образе и звуке // Там же. 24 декабря. Он же. На вечере памяти В.И. Немировича-Данченко пражане увидят его в фильме // Там же. 23 ноября. См. также: Новости (Прага). 1936. 17 ноября.

229 Ср: «Уже сорок лет я работаю для сцены. Я могу не только петь, но и играть и даже танцевать, да-да... танцевать, например, в мимодраме. И мне кажется, что я мог бы создать что-либо и для экрана. Почему бы и не удовлетворить своего желания? Боюсь, что я так и не достигну своего идеала в жизни. Хочу попробовать. Я пел Дон Кихота в опере Масснэ, которую я люблю. Но это исполнение, эти декорации — это не то, чего я добиваюсь. Я сделал карьеру в театре. Но, уверяю вас, что ни одна из моих ролей не удовлетворила меня. Теперь — кино. Попробуем. Если с Дон Кихотом выгорит, продолжу» (*<Б/п.>* Шаляпин на экране // Последние новости. 1932. 11 марта).

230 Ср.: «С тех пор как я окунулся в эту новую для меня атмосферу фильмового ателье, появилась новая жажда работать! Придя в тесное соприкосновение с экраном, я полон восторга... Все величие этого проявления человеческого гения, увы, оценят только наши потомки. <...> Когда я думаю об этом, я чувствую себя неизмеримо счастливым, что судьба дала мне возможность играть для экрана... Не всегда артист находится в полном обладании своими физическими и моральными силами, когда он выступает на сцене. Не всегда его настроение, его голосовые и иные средства

находятся в том состоянии, которое необходимо, чтобы создаваемый им образ достиг той степени совершенства, к которой он сам стремится и которая, по его убеждению, только и может дать массам высшее художественное наслаждение, а ведь это составляет единственную задачу артиста. На экране этого не может случиться: только те сцены будут показаны, где артист снят в полном развитии своих сил, где он дал всего себя, все самое лучшее, что в нем есть. В этом заключается огромное преимущество экрана перед сценой. <...> И это сознание есть тот стимул, который с вулканической силой руководит артистом, снимающимся для экрана... Подумайте, какое это будет приобретение для масс, для человечества! Оно будет в состоянии воспринимать на экране самое лучшее, самое выдающееся. Экран уже теперь есть достояние масс. Он станет тогда им еще больше и займет самое широкое место в жизни народов. Экран дал и открыл нам многих крупных артистов, талантливых, незабываемых» (*Герб Л.* У Ф.И. Шаляпина // Последние новости. 1932. 23 сентября).

231 См.: *Волконский С.* «Дон Кихот» // Там же. 1933. 31 марта Ср.: «Замечательная игра Ф.И. Шаляпина заполняет все. Какая простота и какая живая теплота. Какая глубокая человечность. Он поет в картине, и его пение, разумеется, оправдано, но, может быть, я скажу странную вещь, — даже шаляпинское пение показалось мне второстепенным перед его игрой. Я скажу так: на экране впервые появился как бы по-настоящему живой человек. Я не знаю, в чем это, но Ф.И. Шаляпин в Дон Кихоте, без сомнения, разрушил уже создавшиеся и мертвящие условности экрана. Так, как он играет, на экране до него не играл никто. И теперь, после возникновения Ф.И. Шаляпина на экране, должно уже играть по-иному. Ф.И. Шаляпин со страшной силой подвинул экран к новому театру, к настоящему театру, которым кино должно в конце концов стать. Мне кажется, что произошел поворот, и кино до Шаляпина — уже ушедшее кино, а теперь будет или должно быть новое кино. Потому-то с такой светлой, все наполняющей радостью следишь за экраном, на котором светло движется и дышит русский гений» (*И. Л<укаш>*. Шаляпин в «Дон Кихоте» // Возрождение. 1932. 24 сентября).

232 *Сазонова Ю.* Поминание // Последние новости. 1938. 25 июня. Ср.: «Опыт с офильмованием “Дон Кихота” (по-французски), в котором он выступил как драматический актер, должен был убедить его, что не поющий, а только играющий и говорящий Шаляпин — совсем не то же самое. Он поневоле покорился постановщику Пабсту, а постановщик не сумел слить с игрой Шаляпина игру остальных персонажей. И получилась фальшь: о ней забывал зритель только в минуты, когда Дон Кихот начинал петь. Но и независимо от этой дисгармонии — вина здесь падает всецело на Пабста — все время ощущалось, что жест, мимика и слово Шаляпина остаются оперным жестом, мимикой и словом, т.е. условно-преувеличенными, исходящими от духа музыки, а не от сказанного слова. Шаляпину пришлось бы долго переучиваться, чтобы обрести умение не петь. Последняя песнь Дон Кихота — под занавес. Обращаясь к Санчо Пансо, пришедшему на могилу к господину своему, Дон Кихот поет песнь, прощальную песнь <...>. Трогательна загробная жалоба рыцаря Ламанчского к верному слуге. Потрясли меня эти звуки, когда я услышал их лет осьмнадцать назад, случайно зайдя в какой-то кинематограф permanent (здесь — кинотеатр беспрерывного показа. — *Р.Я.*) на avenue des Ternes. Меня не было в Париже, когда Шаляпин умер, <я> не был на похоронах. Простился с ним, слушая эту песнь в кинематографе. Это и было для меня эпилогом шаляпинского “действа”. Взволнованный, растроганный, долго не мог я уйти с моего места и три раза подряд смотрел фильм сначала, лишь бы еще и еще услышать песенку Дон Кихота с того света... Сам Шаляпин прощался в ней с жизнью, которую так любил...» (*Маковский С.* Портреты современников. М., 2000. С. 116).

233 В конце февраля 1928 г., например, германские хроникеры сняли приезд в Берлин русского шахматиста после победы над кубинским гроссмейстером Хосе-Раулем Капабланкой (см.: Русское слово (Харбин). 1928. 1 марта).

234 Сегодня. 1925. 21 июля.

235 *Офросимов Ю.* Ф.И. Шаляпин в Берлине // Новое русское слово. 1927. 12 декабря.

236 Афонский Николай Петрович — церковный деятель, музыкант; в 1925–1947 гг. — регент кафедрального собора Св. Александра Невского в Париже и руководитель храмового митрополичьего хора. На концерте памяти Шаляпина его хор исполнил «Реквием-панихиду» А.К. Глазунова и «Вечную память» (Там же).

237 *Ъ <Седых А.?>* Русская заутреня на экране // Последние новости. 1933. 23 апреля. В современных телеретроспекциях Зарубежья неоднократно репродуцировался сюжет французской хроники о русском Париже 1930-х гг., в котором показаны редакция газеты «Возрождение», русский клуб, таксисты, выступление «соколов» и др., но он остается пока не атрибутированным.

238 Маргулиес Владимир Михайлович — юрист, коллекционер и торговец живописью. См. о нем: Новое русское слово. 1962. 8 февраля (Некролог).

239 *<Б/п.>* Русские кинематографические фестивали // Последние новости. 1932. 9 декабря.

240 Судя по указанным сюжетам («Император Николай II и царская семья», «Император Николай II принимает парад» и «Император Николай II принимает в Кронштадте президента Французской республики Пуанкаре»), можно предположить, что эта лента была еще одной версией фильма «Императорская Россия».

241 См.: Последние новости. 1932. 12 декабря; Возрождение. 1932. 16, 25 декабря.

242 *Волконский С.* Фестиваль в зале Плейель // Последние новости. 1932. 30 декабря.

243 *И. Л<укаш>.* Путешествие в Петербург // Возрождение. 1932. 23 декабря.

244 Вскоре этот формат был использован в благотворительной акции: «Синематографический фестиваль, весь чистый сбор с которого поступит в пользу нуждающихся в Одессе. Гвоздем программы явится "Трагедия в шахте" — известный фильм Пабста. "Европа-радио" даст подробную картину жизни мировой радиостанции с раннего утра и до позднего вечера. "Тревога на птичьем дворе" — веселый звуковой "оживленный рисунок". Вступительное пятиминутное слово на тему "Синема сегодняшнего и завтрашнего дня" произнесет инженер Е.Д. Айзберг. Число мест ограничено 80. Входные билеты можно заблаговременно получить в Одесском землячестве. Лица, приславшие 21 почтовую марку по 50 сантимов, немедленно получат по почте наилучшее из оставшихся мест с правом бесплатного получения прохладительных напитков» (*<Б/п>.* Синематографический фестиваль // Последние новости. 1933. 16 июня).

245 *Шаховская З.* Дон Аминадо // Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 280.

246 Проницательным современникам была очевидна внутренняя драма Дон Аминадо: его сознание разъедал комплекс творческой неполноценности, «потому что его популярность в читательской среде и расточаемые ему похвалы, какими <бы> именами они ни были подписаны, никогда не позволяли ему подняться в литературной "табели о рангах" <...> Он хотел объять необъятное... Надо было сделать выбор, а на это он не мог решиться» (*Бахрах А.* Поезд на третьем пути // По памяти, по записям. Париж, 1980. С. 115). У читателей сложилось о нем иное мнение: «Дон-Аминадо от Вас не оторвать, и все остальное для нас не всамделишное» (Из письма председателя Союза русских писателей и журналистов в Чехословакии Н. Астрова к Дон Аминадо; март 1931 г.) (РГАЛИ. Ф. 2474. Оп. 1. Ед. хр. 16).

247 См. об этом нашу работу: *Янгиров Р.* «Самосуд эмиграции» и его автор // Литературное обозрение. 1996. № 3. В «кабаретном» репертуаре Дон Аминадо пародировал драму, оперу, балет и эстрадное ревю, романсовое пение, общественный диспут, защиту ученой диссертации и т.п. Ср.: «Что же такое кабаре? Кабаре — это такой театр, в котором действия мало, а антракта много. Искусство малого. Искусство пустяка. Мыльный пузырь, но только очень разноцветный. Альфред Мюссэ когда-то говорил: "Мой бокал невелик, но я пью из моего бокала". В репертуаре современного кабаре это звучит несколько иначе: "Мой бокал невелик, но я пью из бокала другого..." Комедию или драму можно сочетать. Кабаретный номер можно только украсть. <...> Каждая кабаретная программа состоит из нескольких веселых номеров и из нескольких скучных. Скучные номера еще называются художественными. Веселые номера рассчитаны на публику, художественные — на критику. Бывают и такие кабаре, которые целиком рассчитаны на критику. <...> Для того чтобы открыть кабаре, необходимы две вещи: деньги и инициатива. Когда у человека есть инициатива, то деньги он уж обязательно найдет. А когда у человека есть деньги, то спрашивается, зачем ему кабаре?..» (*Дон Аминадо.* Блокнот театрала // Наша заря. 1929. 6 апреля).

248 Важным свидетельством высокой творческой репутации Дон Аминадо можно считать тот факт, что в начале 1930-х гг. Н. Балиев пригласил его войти в труппу театра «Летучая мышь» (РГАЛИ. Ф. 2257. Оп. 1. Ед. хр. 8), однако ввиду переезда труппы в США это сотрудничество не состоялось.

249 Ср.: «Никто так не умел изображать почтенных общественных деятелей, устраивающих свои собственные юбилеи, бестолковые собрания с прениями сторон и благотворительные вечера с до-

машним буфетом и танцами до последнего метро, как Дон Аминадо» (*Седых А.* Три юмориста // Далекие, близкие. 2-е изд. Нью-Йорк, 1962. С. 76). Другой мемуарист отмечал пристрастие Дон Аминадо к проведению «творческих вечеров, к участию в которых ему всегда удавалось привлечь русских или французских “звезд” сцены или экрана» (*Бахрах А.* Указ. соч. С. 115).

250 См.: *Дон Аминадо.* О кинематографе // Гун-Бао. 1927. 4 мая; Он же. Мировой экран // Последние новости. 1929. 18 декабря; Он же. Мировой экран // Наша заря. 1930. 18 января; Он же. Актюалитэ // Новая заря. 1930. 25 февраля; Он же. Актюалитэ // Там же. 9 марта; Он же. Заря будущего // Там же. 16 марта. См. также: Он же. Синема // Там же. 1920. 29 августа; Он же. Жизнь продолжается // Иллюстрированная Россия. 1925. № 22; Он же. Подвижник // Последние новости. 1929. 16 апреля; Он же. Синема // Там же. 1933. 29 июня и др. Помимо этого Дон Аминадо осуществил кинематографические пародии на кабаретной сцене: «Мувинг-Пикчерс. Нью-йоркский боевик» из программы «Юмористического вечера» (Нью-Йорк, 8 марта 1924 г.) и «обратный» перевод киноленты на сценические подмостки — «Вальс в прошлое. Веселый фильм в обратном порядке» (Париж, 22 октября 1932 г.). В журнальной публикации текст этого сочинения получил название «Мишка, верти назад!». Об этом сюжете см.: *Янгиров Р.* «Экран жизни»: Версия Дон Аминадо // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. Принцип кинохроники как стилистический прием газетной вербализации «злобы дня» активно эксплуатировался и другими литераторами-эмигрантами. См.: *Линский М.* Мой Пате-журнал // Последние новости. 1927. 6 февраля; *Ладинский Ант.* Киножурнал // Там же. 1933. 4 июня и др.

251 См.: *Дон Аминадо.* Заграничная фильма из русской жизни // Там же. 1926. 1 июля; Он же. Как сочинять сценарии // Там же. 1927. 21 апреля; Он же. Дела человеческие // Там же. 22 сентября. Об этом см. также: Новое литературное обозрение. 1995. № 12.

252 *Дон Аминадо.* Синема // Последние новости. 1927. 29 апреля.

253 Имеется в виду анимационная эмблема компании «Пате», использовавшаяся во вступительных и заключительных «шапках» ее хроникальных фильмов.

254 *Дон Аминадо.* Синема // Последние новости. 1928. 13 июня.

255 В марте — апреле 1927 г. Дон Аминадо вместе с французским писателем Морисом Декобра написал сценарий комедии «Сирена тропиков» для звезды парижской эстрады Джозефины Бейкер (см.: BAR. Shpolyanskii collection. Box 1. См. также: Возрождение. 1927. 26 декабря). В следующем году он написал литературный сценарий «Стенька Разин», по которому В. Туржанский поставил фильм «Волга, Волга» (<*Б/п.*> Русская кинематография и «Голодная Пятница» // Последние новости. 1929. 23 марта). См. также авторецензию: D. Aminado. «Volga-Volga» // Paris-Midi-Cine. 1929. 29 Mars (вырезка) (РГАЛИ. Ф. 2257. Оп. 1. Ед. хр. 8). Кроме того, есть указание, что в начале 1930-х гг. им был написан сценарий еще одного фильма, название и постановщика которого установить не удалось (Неатрибутированная газетная вырезка) (Там же).

256 *Евангулов Г.* Игра: Отрывок из романа // Мосты (Мюнхен). 1961. № 6. С. 36. Ср. с отзывом Ходасевича, избегавшего участия в подобных акциях: Письма В.Ф. Ходасевича к Н.Н. Берберовой / Публ. Д. Бетеа // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 5. Париж, 1988. С. 319. Об эмигрантских балах см. также: *Тэффи.* О них // Возрождение. 1930. 12 января.

257 *Дон Аминадо.* Накануне бала // Последние новости. 1929. 5 марта.

258 Он же. Наша маленькая жизнь (Недатированная вырезка из газ. «Последние новости») (РГАЛИ. Ф. 2257. Оп. 1. Ед. хр. 4).

259 В московском архиве отложились материалы, документирующие два новогодних бала — 1924 и 1928 гг. (Там же. Ф. 1569. Оп. 1. Ед. хр. 1, 6).

260 См.: *Тэффи.* Чудовищная мамка, или Неожиданный конь: Пантомима-балет, разыгранная писателями и учеными на их вечере в Париже // Иллюстрированная Россия. 1928. № 5. Этому представлению хронологически предшествовал берлинский художественный вечер, состоявшийся в начале марта 1926 г.: кружок поэта и критика Ю. Офросимова разыграл на сцене специально написанную пародию «Не все коту масленица», в которой участвовали профессиональные актеры и литераторы Н. Маликов, И. Гессен, Гр. Ландау, В. Ирецкий, В. Татаринов, Б. Алекин, Ю. Джанумов и др. (см.: *Арбатов З.* Группа Ю. Офросимова: Письмо из Берлина // За свободу! 1926. 18 марта).

261 В 1928 г. Бал прессы совпал по времени с традиционным парижским карнавалом «Ми-Карем», добавившим эмигрантскому празднику новые краски. «Ми-Карем» — праздник однодневного отдыха

в середине католического поста, отмечавшийся парижанами со времен Средневековья вплоть до начала 1930-х гг. Он сопровождался традиционными выборами королевы праздника и многолюдным карнавальным шествием по Бульварам (см.: *<Б/п.>* «Избрание королевы Парижа» // Возрождение. 1928. 2 марта; *М. Фальк<овский>*. «Ми-Карем» // Там же. 15 марта). Русской королевой «Ми-Карем» 1928 г. стала Нина Северская (см.: *Р.В.* «Ми-Карем» // Последние новости. 1928. 16 марта). Об этом празднике см. также: *Дон Аминадо.* Карнавал // Там же. 1926. 11 марта. Кроме того, 10 марта Балу прессы предшествовал традиционный Весенний еврейский бал. Одна из его устроительниц, Л.Г. Добрая, входила в так называемый кружок еврейских дам, спонсировавших подобные мероприятия, и участвовала в подготовке вечера 15 марта вместе с А.С. Милюковой и М.С. Цетлиной (Там же. 1928. 5, 15 марта).

262 Шутливая аллюзия на одноименный поэтический цикл В.Ф. Ходасевича (1922–1926).

263 *Дон Аминадо.* Рассказ ответственного распорядителя // Последние новости. 1928. 14 марта.

264 В конце 1928 г. Н.Н. Евреинов вместе с А. Этьеваном экранизировал роман Э. Золя «Плодородие» (см.: *<Б/п.>* «Плодородие» // Возрождение. 1929. 15 марта.). Вскоре он поставил короткометражные звуковые картины «Пьеретта и кувшин молока», «Искры Мюзик-холла» и «В стране Рамона». Ср.: «Через несколько дней будут закончены записи трех малометражных звуковых картин производства гг. Натансона и Григориана. Сценарии написал и руководил постановкой Евреинов. Первая картина представляет собой инсценировку популярного французского романса 18-го столетия. Вторая — современный мюзик-холл, и третья — мексиканское любовное приключение. Во всех трех фильмах главным действующим лицом является известный певец Л. Мато» (*<Б/п.>* Три фильма Евреинова // Возрождение. 1929. 11 июня. См. также: *Аргус <Айзенштадт М.>* Евреинов на сцене международного искусства // Русский голос (Нью-Йорк). 1929. 26 мая).

265 На первом листе машинописного «сценария» Дон Аминадо впоследствии приписал от руки указание: «<режиссура> Н.Н. Евреинова» (BAR. Shpolyanskii collection. Box 2). Укажем, что их сотрудничество в «кинематографической» области имело продолжение: 19 октября 1929 г. режиссер участвовал в авторском вечере юмориста: «Н.Н. Евреинов, выступающий после десятилетнего перерыва (на сцене), произведет ошеломляющие опыты по звуковому фильму: синхронизацию восточных наречий Дон Аминадо под аккомпанемент А.И. Лабинского» (*<Б/п.>* Вечер Дон Аминадо // Последние новости. 1929. 10 октября). См. также письмо бенефицианта к жене режиссера А.А. Кашиной-Евреиновой с приглашением посетить указанное представление (16 октября 1929 г., Париж) (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 295).

266 См.: *<Б/п.>* Самоубийство Нины Петровской // Последние новости. 1928. 24 февраля; Возрождение. 1928. 26, 27 февраля; *<Б/п.>* Похороны Нины Петровской // Последние новости. 1928. 28 февраля; *<Б/п.>* Самоубийство А.М. Берлина // Там же. 26 февраля; *<Б/п.>* Самоубийство русского эмигранта // Там же. 16 марта.

267 *<Б/п. — Дон Аминадо?>* Русская эмиграция на экране // Там же. 7 февраля.

268 Ср.: «2, пятн<ица>. На кинем<атографической> съемке (Зайцевы, Бунины, Адамович, Милюков, Зноско-Боров<ский>, Алехин, Струве, Вишняк, Цетлин). В кафе (Бунины, Кузнецова)» (*Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. М., 2002. С. 120).

269 28 ноября 1927 г. русский шахматист одержал победу над Х.-Р. Капабланкой в самом продолжительном матче за звание чемпиона мира и удерживал это звание до 1935 г. Этот титул сделал его популярным героем кинохроники (см.: *<Б/п.>* Алехин на экране // Русское слово. 1928. 1 марта). Дон Аминадо не раз обращался в своем творчестве к шахматной теме и к фигуре знаменитого гроссмейстера (см.: *Дон Аминадо.* Матч // Последние новости. 1927. 21 октября; Он же. А.А. Алехину // Там же. 1 декабря и др.). Приезд шахматиста в Париж в январе 1928 г. привлек к нему общее внимание (см.: *А. С<едых>*. Алехин в Париже // Там же. 1928. 1 февраля; *Дон Аминадо.* Будем его чествовать! // Там же. 2 февраля; *Алехин А.* Как я победил Капабланку // Иллюстрированная Россия. 1929. № 7; *Хохлов Е.* Замечательный турнир // Там же; *Любимов Л.* Беседа с А.А. Алехиным // Возрождение. 1928. 12 февраля; *Наблюдатель <Филиппов А.?>* Письмо Алехина Капабланке // Там же. 16 марта и др.). Дон Аминадо написал либретто шуточной «оперы» «Сон шахматиста», представленной на творческом вечере Е. Зноско-Боровского 22 июня того же года, в котором также принял участие чемпион мира с рассказом о своем матче с кубинским гроссмейстером (см.: Последние новости. 1928. 17 июня). Впоследствии Алехин принял участие в сценическом вечере

Дон Аминадо «Спиритический сеанс», состоявшемся 1 ноября 1931 г. (см.: Иллюстрированная Россия. 1931. № 45).

270 Эта деталь не случайна: С.М. Волконский был весьма пристрастен к опытам эмигрантской русской драмы и персонально — к творчеству Е.Н. Рощиной-Инсаровой, тогда как Дон Аминадо высоко ценил творчество актрисы (см.: *Дон Аминадо.* Актриса // Последние новости. 1926. 21 декабря; Он же. Мечта любви (Недатированная вырезка из той же газеты) (РГАЛИ. Ф. 2257. Оп. 2. Ед. хр. 7).

271 Два года спустя режиссер и его жена Н. Кованько сыграли самих себя в очередной сценической пародии Дон Аминадо. См. об этом: *Янгиров Р.* «Самосуд эмиграции» и его автор // Литературное обозрение. 1996. № 3.

272 Ср. с сопроводительным текстом к фотографии, сделанной во время съемок: «25 февраля в одном из парижских киноателье состоялась единственная в своем роде съемка: для фильма, который должен был демонстрироваться на писательском балу в день “Ми-Карем”, артистами и статистами выступили все парижские “знаменитости” эмиграции. Для такого исключительного случая забыты были все партийные разногласия и столкновения. Тут, на этой съемке, можно было наблюдать любопытные вещи: П.Н. Милюков мирно играет в шахматы с П.Б. Струве, и около них арбитр, которому вряд ли можно отказать в опыте — А.А. Алехин. На другой картине — общее собрание писателей и журналистов, на котором его председатель П.Н. Милюков делает доклад. Одну из этих сцен мы воспроизводим на нашей фотографии. За столом слева направо сидят: В.Ф. Ходасевич и Н. Берберова, М. Цетлин, А.Ф. Даманская, М.А. Алданов, по-видимому, о чем-то оживленно говорит с Б.К. Зайцевым, а над ним склонилась Галина Кузнецова. Рядом с П.Н. Милюковым, в характерной для него позе, делающим доклад, новая пара собеседников — А.А. Яблоновский и И.А. Бунин. П.Б. Струве углубился в заметки. Кажется, он готовит свой ядовитый ответ П.Н. <Милюкову>. Еще дальше Лев Шестов и, наконец, крайняя справа — Ирина Одоевцева. Сзади — во втором ряду — не меньше имен и известностей. Крайний слева — Б.А. Лазаревский. Дальше В.Ф. Зеелер и душа и организатор этой съемки Дон Аминадо. Рядом с ним М. Вишняк, Евг.А. Зноско-Зборовский, П.П. Гронский и М.П. Миронов. Далее — М.А. Струве, Валентин Горянский, кн. С.М. Волконский, Георгий Иванов и Я. Цвибак. За ним — С. Поляков-Литовцев, К.К. Парчевский, К.И. Зайцев и С. Познер. У публики, переполнившей зал “Лютеции” в день писательского бала, фильм имел исключительный успех. Не каждый день можно видеть П.Н. Милюкова и П.Б. Струве, забывших о своих партийных счетах для новой партии — шахматной» (*<Б/п. — Миронов М.?>* Сенсационный фильм // Иллюстрированная Россия. 1928. № 16).

273 *Седых А.* Русский Париж на экране // Последние новости. 1928. 6 марта.

274 *<Б/п. — Дон Аминадо>*. Бал прессы // Там же. 7 марта.

275 *<Б/п. — Дон Аминадо>*. Фильм 15 марта // Там же. 9 марта.

276 *<Б/п. — Яблоновский А.>* Бал писателей и журналистов // Возрождение. 1928. 9 марта.

277 *<Б/п. — Дон Аминадо?>* «Париж русской эмиграции» // Последние новости. 1928. 10 марта.

278 *<Б/п. — Дон Аминадо>*. Бал прессы // Там же. 13 марта.

279 *<Б/п. — Яблоновский А.>* Бал писателей и журналистов // Возрождение. 1928. 13 марта.

280 *<Б/п. — Дон Аминадо?>* Фильм 15 марта // Последние новости. 1928. 14 марта.

281 *<Б/п. — Дон Аминадо?>* Официальное сообщение // Там же. 14 марта. Ср.: «Даю сию подписку в том, что сегодня на балу печати в зале “Лютеция” будет очень весело, очень разнообразно, очень занимательно, очень оживленно, очень нарядно. <...> Мало вам? Так будет еще специальный литературный кинематограф, и на экране вам покажут, как П.Н. Милюков играет в шахматы с П.Б. Струве. Этот трюк особенно интересен, так как зрители получат возможность увидеть дремучую бороду П.Б. Струве. Не всю, конечно, потому что продолжение бороды будет на следующем балу» (*Яблоновский А.* Сегодня Бал писателей! // Возрождение. 1928. 15 марта).

282 Съемки этого эпизода проводились в Русской гимназии в Париже, директором которой был В.П. Недачин, а попечительницами — Л.П. Детердинг и М.А. Маклакова. Об этом учебном заведении см.: *Huntington.* P. 113–114.

283 По этому адресу располагался русский детский сад Объединения земских и городских деятелей, открытый 10 августа 1924 г. См.: *<Б/п. — Дон Аминадо>*. Фильм 15 марта // Последние новости. 1928. 9 марта.

284 А.И. Лабинский был непременным участником сценических акций Дон Аминадо, а также всевозможных общественно-художественных собраний русской колонии Парижа 1920–1930-х гг. Ср.: «Нет Лабинского, кроме Лабинского, и рояль — инструмент его» (<*Б/п. — Дон Аминадо?*> У рояля — Лабинский // Последние новости. 1927. 20 марта).

285 Русский таксист, преимущественно рекрутировавшийся из числа бывших военных, был мифологизированным персонажем эмигрантского Парижа (см., например, роман Г. Газданова «Ночная дорога» (1939)). В разные годы их число не превышало 3000 человек, но на общем фоне соотечественников они имели высокую степень профессиональной самоорганизации и даже выпускали собственное «литературно-профсоюзное» непериодическое издание — газету «Русский шофер» (1929–1938). См., например: *Рощин Н.* Как живут и работают русские эмигранты: русские шоферы в Париже // Иллюстрированная Россия. 1925. № 18; <*Б/п.*> Полк<овник> Энгельгардт в роли шофера // Новое русское слово. 1926. 30 апреля; *Седых А.* 3000 русских шоферов бастуют в Париже // Там же. 1934. 2 марта; <*Б/п.*> Шоферы: Эмигрантский репортаж // Наш союз (Париж). 1936. № 4; *Huntington*. P. 60–65.

286 Т.е. мастерицы по переделке подержанных вещей — постоянные героини фельетонов юмориста в 1920-е гг. Об эволюции этого образа и его прототипах см.: *Дон Аминадо.* Колесо Фортуны // Последние новости. 1929. 4 мая. «Марья Ивановна — вторые руки» и «Манекен № 42» стали позднее персонажами шуточной пародии «Суд над русской эмиграцией» (см.: Литературное обозрение. 1996. № 3). Об этом см. также: Русская женщина в эмиграции: анкета писателей И. Бунина, А. Куприна, А. Черного, И. Сургучева, Ал. Яблоновского // Новая заря. 1930. 17 мая; *Черный А.* Деловая ода в честь русской эмигрантки // Возрождение. 1930. 28 июня; *Унковский В.* Русский Париж: первые и вторые руки // Руль. 1931. 18 апреля.

287 Этот эпизод «Пате-журнала» напоминал зрителю о фильме «Шахматный игрок», снятом при активном участии эмигрантов. Кроме того, схожая шахматная типология репродуцировалась в иллюстрированных изданиях (см.: А.А. Алехин в «Иллюстрированной России» — перед доской с П. Милюковым, М. Алдановым и др. // Иллюстрированная Россия. 1928. № 7 (обложка). В этой же редакции был проведен блиц-турнир Алехина с Тэффи (судья Милюков), с М. Алдановым (судья М. Миронов), с П. Милюковым (судья А. Куприн) и др. При этом самым серьезным противником в этом турнире чемпион признал П. Милюкова (см.: *Хохлов Е.* Замечательный турнир // Там же). Ср. также: «Шахматы и экран. А.А. Алехин в Холливуде. Трудная партия». Актер Ренэ Адорэ, исполнивший главную роль в фильме «Живой труп», и его постановщик Фред Нибло позируют за шахматной доской с чемпионом мира // Там же. 1929. № 33 (обложка); Алехин играет в шахматы с режиссером Сесилем Б. де Миллем (Там же). При этом русский гроссмейстер был активным противником кинематографа и призывал ограничить его влияние на молодежь (см.: *Алехин А.* Спасайте детей! // Зарница (Нью-Йорк). 1927. № 18).

288 Ср.: «Журнал Пате все видит. Журнал Пате все знает. <...> Подвиги известного русского шахматиста г. Алехина и постоянная борьба этого человека за мировое первенство. Не желая оказаться на втором месте, наш знаменитый чемпион переезжает с места на место, днем обыгрывая противников, а ночи проводя вничью. Количество полученных им на последних чемпионатах всевозможных кубков, ковшей, ваз и проч. настолько велико, что всякий другой на его месте давно бы уже утихомирился и сидел бы восвояси, попивая то из одного ковшика, то из другого. Но самолюбие Алехина не позволяет ему остановиться.

— Пока, — говорит, — хоть какая-нибудь посуда останется в Европе или в Америке, до тех пор не успокоюсь.

И жарит дальше. Момент, когда он жарит, и запечатлен на нашем экране для утешения как профессиональных шахматистов, так и сочувствующих» (*Дон Аминадо.* Актюалите // Последние новости. 1930. 31 января).

289 Роль Ф. Нансена, стоявшего «спиной к публике», исполнил П.Н. Милюков. Можно думать, что этот эпизод был авторепликой интермедии «юмористического ревю из эмигрантской жизни» «А все-таки она вертится», состоявшегося 2 января 1927 г.: «Написанное скорее в тоне добродушном, нежели сатирическом, и на темы обывательские, ревю Дон Аминадо, поставленное в театре Альберта I, имело несомненный успех у переполнившей зал публики. Единственно, что может быть поставлено в упрек, это некоторая краткость спектакля, который, несмотря на наличность девя-

ти картин и традиционное опоздание, закончился довольно рано. Что же касается самого исполнения, то, разумеется, любительский элемент немного понижал и тон и темы всего спектакля» (*Н.П. В<акар>.* «Эмигрантское ревю» // Последние новости. 1927. 4 января). В этой инсценировке Нансена сыграл Комиссаров, а в остальных ролях участвовали профессиональные актеры Г. Серов, Н. Асланов, Д. Читорина и др. Кроме того, «удачно имитировал шашлычного героя» поэт и прозаик Г. Евангулов.

290 Имеется в виду весьма сложная и дорогостоящая процедура оформления так называемого carte d'identite, введенного французскими властями в январе 1925 г. и ставшего предметом многолетней эмигрантской рефлексии. В фабулу «Пате-журнала» сценарист ввел автореминисценции из разных фельетонов. Ср.: «Проявляться русская фотогеничность начала, собственно говоря, уже давно — и внимание на нее обратили главным образом в различных консульствах и многочисленных паспортных бюро. И не удивительно. Нет такого консульства, которому мы бы не тыкали свой паспорт плюс шесть фотографических карточек обыкновенного средне-каторжного типа. Ни один француз, англичанин, немец, чехословак не лезут к фотографу семнадцать раз в год. А мы лезем. В результате оказывается, что почти все мы — фотоженик. Говорю — почти, потому что небольшая часть эмиграции женик просто, без фото. Это часть, которая занимается кулебяками и цыганскими романсами» (*Дон Аминадо.* Жизнь продолжается // Иллюстрированная Россия. 1925. № 22); «...если вы уже очень будете настаивать, то получите самую обыкновенную моментальную фотографию так называемого сахалинского типа, анфас или в профиль, как хотите» (Он же. Открытое письмо доктору Нансену // Дон Аминадо. Наша маленькая жизнь. М., 1996. С. 362–363).

291 BAR. Shpolyanskii collection. Box 2.

292 *Р.В.* Бал прессы // Последние новости. 1928. 17 марта.

293 *Яблоновский А.* На Балу писателей // Возрождение. 1928. 17 марта.

294 Помимо эмигрантского фильма в программе демонстрировалась германская лента «Дикая утка» с участием Вернера Краусса (*<Б/п.>* Два фильма // Последние новости. 1929. 27 марта).

295 *Дон Аминадо.* Наша маленькая жизнь. М., 1996. С. 694.

296 Ср.: «Основателем кинотеатра в Харбине должен почитаться Пантелеймон Васильевич Кобцев, открывший свой театр, первый в Харбине, 25 декабря 1905 г. Приехал он к нам из Ростова во время забастовки и оттуда же привез свои первые картины» (*Тимченко П.* Как появился в Харбине «Великий Немой» // Рупор. 1929. 26 мая). Кобцев считался «пионером кинематографического дела не только в Маньчжурии, но и на всем Дальнем Востоке» (*<Б/п.>* П.В. Кобцев // Последние новости. 1935. 16 августа). См. о нем: *Кобцев Н.* Пионер дальневосточного кино // Вечерний Ростов. 1959. 20 июня; Он же. Страничка из истории русской кинематографии. О пионере дальневосточного кино П.В. Кобцеве (РГАЛИ. Ф. 2639. Оп. 1. Ед. хр. 34).

297 Гун-Бао. 1930. 14 мая.

298 Один из них — оператор С. Машкин. 7 августа 1928 г. он снял в Мукдене эксклюзивный сюжет о похоронах китайского генерала Цжан Цзолина, который его соперники пытались похитить (см.: Рупор. 1928. 29 августа).

299 Свет. 1921. 12 февраля.

300 См.: Там же. 16 марта.

301 Там же. 29 марта.

302 См.: Там же. 1923. 30 ноября.

303 Заря. 1923. 25 июня. О содержании сюжета см.: *<Б/п.>* Корниловцы на скамье подсудимых // Там же. 3 февраля.

304 Там же. 27 июня.

305 См.: Там же. 1926. 25 июля.

306 См.: Русское слово. 1927. 8 марта. Крынин П.П. — общественный деятель и благотворитель в Харбине.

307 См.: *<Б/п.>* КВЖД в кино // Рупор. 1928. 29 марта.

308 Последние новости. 1928. 11 мая.

309 Калабухов Иван Григорьевич — выпускник московского Музыкально-драматического училища Филармонического общества; актер провинциальных театров; после 1914 г. работал в Сибири. На рубеже 1910–1920-х гг. по приглашению В.Э. Мейерхольда работал в Театральном отделе Наркомпро-

са; в начале 1920-х гг. перешел в кинорежиссуру (фильмы «Красный газ», «Лицом к селу», «Пограничный пост № 17»), но, не добившись успеха, вернулся в театр и работал в Харбине режиссером театральной труппы Железнодорожного собрания — клуба, действовавшего при Правлении КВЖД. Ср. «Неподалеку от нас у него была кинематографическая лаборатория, где монтировались и снимались фильмы. Тут же производилась проявка» (*Перелешин В.* Два полустанка: Воспоминания свидетеля и участника литературной жизни Харбина и Шанхая / Russian poetry and literary life in Harbin and Shanghai. 1930–1950. The Memoirs of Valerij Pereleshin / Ed. with an introduction by J.-P. Hincrichs. Amsterdam, 1987. P. 37–38). После 1929 г. Калабухов вернулся в СССР, работал в томском а затем в ашхабадском драмтеатрах. В 1938–1948 гг. — арест и заключение в лагере; после освобождения — работа в самодеятельности Томска и Ашхабада; в 1956 г. — реабилитация; умер в Москве (см.: *Ватолин В.* Голливуд за Каменкой: Очерки зарождения и становления производства фильмов в Сибири // Киноведческие записки. 2005. № 70).

310 См.: Русское слово (Харбин). 1927. 20 июля.

311 См.: Новое русское слово. 1932. 10 февраля.

312 Там же. 1932. 11 февраля.

313 См.: Голос России. 1922. 3 июня.

314 Дни (Берлин). 1922. 2 декабря.

315 См.: Там же. 1922. 21 декабря; Руль. 1922. 22 декабря.

316 См.: Дни (Берлин). 1924. 9 февраля. Эти показы не ограничивались пропагандистскими лентами. Например, в ноябре 1924 г. берлинское Общество охранения здоровья еврейского населения устроило показы научно-просветительных фильмов «Как сохранить свое здоровье» (см.: Руль. 1924. 2 ноября) и «Туберкулез» (см.: Там же. 15 ноября).

317 См.: Последние новости. 1924. 8 июня.

318 См.: Там же. 1929. 29 марта.

319 См.: Возрождение. 1930. 31 января.

320 *<Б/п.>* «Еврейская Палестина» // Последние новости. 1930. 15 февраля.

321 Там же. 7 февраля.

322 См.: Там же. 1934. 23 февраля.

323 *<Б/п.>* Фильмовая речь В.Е. Жаботинского // Последние новости. 1934. 10 марта.

324 *<Б/п.>* Фильм-лекция В.Е. Жаботинского // Там же. 30 марта.

325 *<Б/п>*. Первый палестинский фильм // Там же. 1933. 27 января.

326 Эхо. 1923. 10 января. См. также анонс хроникально-игровой картины «Доктор Герцль — вождь еврейского народа»: «Каждый еврей должен видеть эту картину» (Там же. 1923. 16 мая).

327 *С<оломон> П<оляков-Литовцев>*. «Онкль Мозес» // Последние новости. 1933. 30 апреля.

328 *Волконский С.* «Давид Гольдер» // Там же. 1931. 30 января.

329 Дни (Берлин). 1925. 24 января.

330 Там же. 1928. 8 августа.

331 Андраник — лидер армянских повстанцев, воевавших с войсками Оттоманской империи; в годы Первой мировой войны — генерал-майор русской армии, командующий Армянской дивизией, действовавшей в составе русской армии на Кавказском фронте. См. о нем: Возрождение. 1928. 31 января (Некролог).

332 *<Б/п.>* «Андраник» // Последние новости. 1929. 5 апреля.

333 *<Б/п.>* «Андраник» // Возрождение. 1929. 15 ноября. См. также: *<Б/п. — Морской А.?>* «Андраник» // Иллюстрированная Россия. 1929. № 48. В ноябре 1932 г. картина была показана повторно — на благотворительном сеансе, устроенном для сбора средств на сооружение памятника Андранику (см.: *<Б/п>*. Фильм «Андраник» // Последние новости. 1932. 19 ноября).

334 Корганов (Корганян) Николай Александрович — юрист, финансовый и общественный деятель, председатель Союза русских адвокатов за границей; с конца 1920-х гг. финансировал зрелищные предприятия армянской и русской колоний.

335 Можно думать, что этот проект задумывался как реплика на агитфильм «Советская Армения», демонстрировавшийся в парижском театре «Ваграм» в сентябре 1928 г. (см.: Последние новости. 1928. 19 сентября).

336 *<Б/п.>* «Песнь Армении» // Там же. 1930. 19 декабря.

337 Возрождение. 1930. 19 августа. См. также: <*Б/п.*> Песнь Армении // Последние новости. 1930. 19 августа; Возрождение. 1930. 21 декабря.

338 См.: Последние новости. 1931. 1 июля.

339 *С.<Поляков->Л<итовцев>.* «Песнь Армении» // Там же. 1931. 4 июля.

340 Время. 1921. 25 апреля.

341 Последние новости. 1933. 6 октября.

342 Русское слово (Харбин). 1929. 20 марта.

343 См.: Рупор. 1929. 23 марта.

344 См.: *Гарри.* «Харбинский Холливуд» // Там же. 1929. 21 марта.

345 Съемки картины проходили в Харбине, Мукдене, Дайрене, Тяньцзине и Шанхае. В ней снимались Ли Сянь-лань (псевдоним неустановленной русской актрисы), Г.С. Саяпина, И.Н. Энгельгардт, Е.К. Марухина, О.Г. Ердякова, В.И. Томский, Ф.Г. Хмара, В.Д. Турчанинов, Н.Н. Толохов, М. Шильников и др. (см.: <*Б/п.*> «Королева песни Харбина» // Рубеж. 1943. № 9).

346 Байков Николай Аполлонович — сотрудник КВЖД, писатель-натуралист, автор романов, повестей, рассказов и очерков о быте таежных охотников. По-видимому, к экранизации предполагался его роман «Черный капитан: Роман-быль из жизни заамурцев по охране КВЖД» (1943). В 1956 г. он эвакуировался из Китая в Австралию.

347 См.: <*Б/п.*> Российская эмиграция в Манчжоу-Го на экране // Рубеж. 1943. № 32.

348 <*Б/п.*> Ермак Харьковский в кино // Новое русское слово. 1926. 7, 20 августа. Глебов сообщил, что у него есть значительный опыт кинематографической работы в России, однако это не подтверждается фильмографическими справочниками.

349 См.: Там же. 1927. 24 сентября.

350 См.: Там же. 1926. 11, 13 ноября.

351 Там же. 23 ноября.

352 См.: Там же. 14 декабря.

353 <*Б/п.*> Киностудия Л. Булгакова и Р. Ван Розена // Там же. 1927. 25 декабря.

354 *Бертенсон С.* С. 68.

355 *Немирович-Данченко В.* Творческое наследие: В 4 т. Т. 3: Письма [1923–1937]. М., 2003. С. 166. Впрочем, прочитав доставленную ему пьесу, режиссер вскоре отказался от этой идеи (см.: Там же. С. 171).

356 Эмигранты познакомились с пьесой и романом в обратной очередности их появления на свет, и поэтому название «Белая гвардия» было отдано пьесе, а «Дни Турбиных» — роману. Подробнее об этом см.: *Янгиров Р.* Русская эмиграция о романе «Белая гвардия» (1920-е — 1930-е годы) // Михаил Булгаков на исходе XX века. СПб., 1999.

357 Русское время. 1927. 16 октября.

358 <*Б/п.*> «Белая гвардия» на экране // Діло (Львов). 1935. 2 апреля.

359 <*Б/п.*> Украинская киностудия в Америке // Последние новости. 1936. 21 августа.

360 *Львов* <*Л.*> Календарь театрала // Новое русское слово. 1936. 6 декабря.

361 Ср.: «Музыкальная часть и режиссура были в руках специалистов и художников — не украинцев» (Там же. 25 ноября).

362 *Алл Н.* Украинская фильма «Наталка-Полтавка» обещает быть боевиком сезона // Там же. 21 ноября.

363 Там же. 6 декабря.

364 *Н. А<лл — Дворжицкий Н.>* Премьера украинской фильмы «Наталка-Полтавка» // Там же. 27 декабря.

365 Там же. 1937. 7 января.

366 <*Б/п.*> Премьера «Наталки-Полтавки» в американском театре // Там же. 13 февраля. Одна из голливудских компаний предложила М. Гану возглавить ее русский отдел, но он отказался от этого, заявив, что хочет заниматься независимым кинопроизводством (см.: Там же. 14 февраля).

367 *Л<ьво>в* <*Л.*> Новое русско-американское фильмовое предприятие // Там же. 10 октября.

368 Там же. 19 сентября.

369 См.: Там же.

370 *Львов* <*Л.*> Календарь театрала // Там же. 10 октября.

371 См.: Там же. 1939. 15 января. См. также: Последние новости. 1939. 10 февраля.

372 *Л. К<амышнико>в.* Новая украинская фильма «Запорожец за Дунаем» // Новое русское слово. 1938. 30 ноября.

373 *Алл Н. <Дворжицкий Н.>* «Запорожец за Дунаем» в постановке «Авраменко фильм компани лимитед» // Там же. 23 октября.

374 См.: *Л. К<амышнико>в.* Новая украинская фильма «Запорожец за Дунаем» // Там же. 30 ноября.

375 *Ж.* «Запорожец за Дунаем» в театре Белмонт // Там же. 1939. 1 февраля.

376 *<Б/п.>* «Цыганские мелодии» в театре «Ворлд» // Там же. 1938. 18 декабря. Об этом см. также: Последние новости. 1938. 1 октября.

377 Во время этой киноэкспедиции был убит оператор Петр Лысюк младший (см.: Там же. 1939. 25 мая).

378 На самом деле к тому времени подобный фильм уже был снят неустановленными кинематографистами: в июне 1939 г. в сан-францисском кинотеатре «Принцесс» демонстрировался «особенный аттракцион для русских» — музыкальный фильм «Из сокровищницы церковной музыки», запечатлевший выступление Донского казачьего хора под управлением С. Жарова (Новая заря. 1939. 10 июня).

379 *Алл Н. <Дворжицкий Н.>* Единственное в Америке русское фильмовое общество: Беседа с директором «Мюзарт фильм корп.» М.Я. Ганом // Новое русское слово. 1940. 8 сентября.

380 *<Б/п.>* «Тарас Бульба» на экране // Новая заря. 1939. 15 декабря.

381 См.: Россия (Нью-Йорк). 1940. 7 апреля.

382 Максимов Сергей Сергеевич — поэт, прозаик, драматург, мемуарист; ди-пи; с 1949 г. жил в США. На рубеже 1940–1950-х гг. фрагменты его двухтомного романа «Денис Бушуев» печатались в газете «Новое русское слово», в журнале «Грани» и др. Отдельным изданием он вышел в 1956 г.

383 Новое русское слово. 1953. 29 октября.

384 См.: *Кустэ Э.* Кино: Современный кинематограф, его достижения и техника. Л., 1925 (гл. VII: Кинематограф дома). Советский эксперт рекомендовал пять моделей европейских и американских любительских киноаппаратов, по ценам, вполне доступным даже для СССР. См.: *Болтянский Г.* Кинохроника и как ее снимать. М., 1925. С. 58–60.

385 Об этом свидетельствуют, в частности, газетные объявления. Ср.: «Ваш дом будет оживлен нашими домашними кино и граммофонами. Наши домашние киноаппараты легко переносимы, дают картины также в светлом помещении. Продажа и прокат сказочных, научных и спортивных фильм, новейших комедий и драм. Вы может сами сделать киноснимки нашим карманным аппаратом. <...> Проявление и печатание в 24 часа» (Руль. 1923. 28 января); «Кинематографические снимки. Съемка и передача всякого рода событий. Эффектная инсценировка и обработка комедий и драм, а также торжеств в частном кругу, обществах и клубах, свадеб и т.п. Трюковые снимки всякого рода. Снимки в частном кругу. Собственная лаборатория. Специальность: съемки детских фильм. Особое отделение для пропаганды и реклам. Новые сенсационные идеи! — Та Tü Ta Ta. Direction W. Mendel Berlin» (Там же. 1924. 24 августа); «Русская фотографическая студия объявляет, что она принимает заказы на проявление, печатание и увеличение фильм и портретов. Все работы проводятся специалистами» (Новое русское слово. 1926. 12 июня); «27 марта в 8 с 1/2 вечера в Доме техники (Фридрихштрассе, 110/112) "Урания" устраивает доклад Красна-Красупа "Любительская кинематография". Доклад сопровождается иллюстрациями» (Там же. 1931. 21 марта).

386 *А. Л<адин>ский.* Любительские фильмы // Последние новости. 1935. 29 декабря. Советский взгляд на дело был принципиально иным: «Появление дешевых, удобных и несложных по обращению с ними любительских аппаратов должно родить у нас в ближайшем будущем, как это уже произошло за границей, кадры кинолюбителей» (*Болтянский Г.* Указ. соч. С. 54). «Наш кинолюбитель в отличие от заграничного мелкобуржуазного кинолюбителя-съемщика никоим образом не должен увлекаться и изощряться на съемке семейных групп и другом баловстве. Он должен учиться уловлять своим аппаратом жизнь, работу, особенности и явления культуры у себя в деревне или в городе, в своем союзе, клубе или на заводе» (Там же. С. 68).

387 Возрождение. 1930. 21 февраля.

388 Мы полагаем, что автором фильма был известный парижский ювелир Александр Осипович Маршак.

389 *А. Л<адин>ский.* Любительские фильмы // Последние новости. 1935. 5 апреля.

390 См.: *Нелидова-Фивейская Л.* На струнах памяти / Публ. В. Александрова // Диаспора: Новые материалы. Вып. 4. Париж; СПб., 2003. С. 220.

391 Новое русское слово. 1926. 22 сентября.

392 <*Б/п.*> Картина гибели аэроплана Сикорского в «Просвещении» // Там же. 1926. 9 октября.

393 *Аренский К.* Письма в Холливуд. По материалам архива С.Л. Бертенсона. Monterey, California; München, 1968. С. 60.

394 <*Б/п.*> Русская колония в кинофильме // Новая заря. 1928. 28 ноября.

395 *Братов Ю.* «Мечты и действительность» // Там же. 1933. 27 июня.

396 Там же. О фильме см. также в: Последние новости. 1933. 14 июля.

397 Экспедиция продолжалась с декабря 1930 г. по декабрь 1931 г. За это время операторы С. Кларк и Кросби отсняли около 20 000 метров киноматериала. Прибавим, что до этого путешествия русский художник совершил экспедиции по реке Макензи и Северо-Западной Канаде, а также первым произвел киносъемки в Афонском монастыре (<*Б/п.*> Возвращение из Бразилии В.В. Перфильева // Новое русское слово. 1931. 12 декабря. См, также: *Камышников Л.* Экспедиция в Мато-Гросо // Там же. 17 декабря).

398 *Львов Л.* На лекции В.В. Перфильева // Там же. 1932. 29 марта. Через год путешественник смонтировал полнометражный видовой звуковой фильм и выпустил его на экран кинотеатра «Камео» (см.: <*Б/п.*> Фильм В.В. Перфильева на экране // Там же. 1933. 15 января).

399 Новая заря. 1939. 21 сентября.

400 <*Б/п.*> Наталия Палей // Возрождение. 1933. 25 августа.

401 <*Б/п.*> Наталия Палей // Там же. 7 июля. См. также: <*Б/п.*> Наталия Палей // Последние новости. 1933. 11 августа.

402 *Прокофьев С.* Дневник. 1919–1933 (Часть вторая). Париж, 2002. С. 781.

403 Там же. С. 781–782.

404 Там же. С. 782.

405 Там же. С. 783.

406 Там же. С. 784.

407 Эпизоды его экранных «документов» о жизни обитателей Сокольского лагеря на Женевском озере, а также встречи с элитой эмигрантского искусства — с Б.К. Зайцевым, И.А. Буниным, А.М. Ремизовым, Тэффи, Б.Г. Пантелеймоновым, А.Н. Бенуа, С.М и Л.М. Лифарями и др. — вошли в телефильм «Проявленное время».

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ОГЛАВЛЕНИЕ

Янгиров Р.М.

Я-601 «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. — М.: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Русский путь, 2007. — 496 с.: ил. — (Ex cathedra: Искусство).

ISBN 978-5-98854-005-2 (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»)
ISBN 978-5-85887-283-2 (Русский путь)

Монография посвящена истории русского кинотворчества за рубежом в 1920–1930-е гг. Исследование базируется на обширных и зачастую впервые вводимых в научный оборот документальных источниках и материалах русской зарубежной печати, которые ярко и объемно передают особенности профессионального быта кинематографистов-эмигрантов, живших и работавших в разных странах Европы и Америки, открывают их широкие связи с художественной культурой своего времени, разнообразные пересечения экрана с жизнью зарубежной России и в целом уточняют место кинематографа в иерархии культурных ценностей русской эмиграции. Книга иллюстрирована редкими фотоматериалами.

ББК 85.373 (2) + 63.3 (2) 6-4

Рашит Марванович Янгиров

«Рабы Немого»:
Очерки исторического быта
русских кинематографистов за рубежом.
1920–1930-е годы

Редактор В.В. Иванова
Корректор О.А. Савичева
Компьютерная верстка П.А. Сандомирского

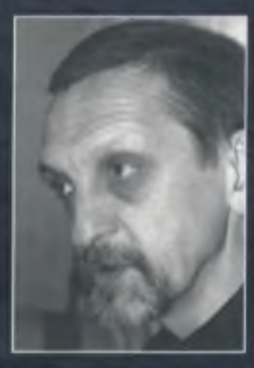
Подписано в печать 19.11.07. Формат 70x100/16
Тираж 3000 экз. Заказ № 3218

ISBN 978-5-85887-283-2

9 785858 872832 >

ЗАО «Издательство "Русский путь"». 109240, Москва, ул. Нижняя Радищевская, д. 2
Тел.: (495) 915-10-47. E-mail: info@rp-net.ru. Сайт издательства: www.rp-net.ru
Сайт магазина «Русское Зарубежье»: www.kmrz.ru

Отпечатано с готовых файлов заказчика в ОАО «ИПК
«Ульяновский Дом печати». 432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14



РАШИТ ЯНГИРОВ окончил исторический факультет Московского государственного университета (1977), работал в музеях г. Москвы. В 2000 г. защитил кандидатскую диссертацию «Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х – 1920-х годов» (РГГУ).

С 2004 г. ведущий сотрудник научного отдела Библиотеки-фонда «Русское Зарубежье».

Автор более 230 научных работ по истории отечественного кино, литературы и художественной культуры XX в., опубликованных в России, Италии, Франции, США, Великобритании, Израиле, Швейцарии, Германии, Голландии и Эстонии; участник авторской группы по подготовке научных справочников «Немые свидетели: Русские фильмы 1908 – 1919» (Testimoni silenziosi: Film russi 1908 – 1919 / Silent Witnesses: Russian Films 1908 – 1919. Pordenone; London, 1989); «Кто есть кто в викторианском кино: Всемирный обзор» (Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey. London, 1996); «“Великий Кинемо”: Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908 – 1919» (М., 2002); «Летопись российского кино. 1896 – 1929» (М., 2004); «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000. Кино и контекст» (Т. V, VI. СПб., 2004); «Странствия мечты. Европейские актеры в Голливуде: Критический справочник» (Journeys of Desire. European Actors in Hollywood: A Critical Companion. London, 2006); «Летопись российского кино. 1930 – 1945» (М., 2007); автор статей и публикаций в «Тыняновских сборниках» (Рига; М., 1990 – 2007), исторических альманахах «Минувшее» (Париж; М.; СПб., 1990 – 1996), «Диаспора» (Париж; СПб., 2001 – 2007) и др.

С 1990-х гг. – лектор в университетах России, Великобритании, США, Швейцарии.

Член Ассоциации исследователей истории раннего кино (DOMITOR) и Союза кинематографистов России.